buch & media

Bastian Conrad, 1941 in Marburg/Lahn geboren, studierte Medizin in Göttingen und Freiburg, habilitierte sich in Ulm, betrieb einige Jahre Grundlagenforschung in Neuroscience an der University of Western Ontario, London, Kanada und war ein Jahrzehnt Abteilungsleiter und Professor für Klinische Neurophysiologie an der Universität Göttingen. Die letzten 20 Jahre seines aktiven Berufslebens leitete er die Neurologische Klinik der Technischen Universität München (Rechts der Isar).

Er veröffentlichte zahlreiche wissenschaftliche Artikel und war Autor und Herausgeber verschiedener Fachbücher. Er ist heute freiberuflich tätig und lebt in München. Seit vielen Jahren beschäftigt er sich mit der Autorschaft der Shakespeare'schen Werke.

Bastian Conrad

Der wahre Shakespeare: Christopher Marlowe

Zur Lösung des Jahrhunderte alten Autorschaftsproblems.

5. korrigierte Auflage

buch & media

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm unter:
www.buchmedia.de

5. korrigierte Auflage Dezember 2015
© 2011 Buch&media GmbH, München
Umschlaggestaltung: Colin Conrad, München
Printed in Europe · isbn 978-3-95780-002-2

Inhalt

Dank
Vorwort

1. Wer war William Shakespeare?

Eine unendliche Geschichte des Zweifels 15
Unvorstellbar**:** Mozart ohne musikalischen Nachlass 21
Paradigma der Identität und die Theorie der Nicht-Identität 23
Hinter Shakspere verbirgt sich eine »Verschwörung«, keine Theorie. . . . 24
Mythos Shakespeare 25
Eine illustre Reihe von Skeptikern 26

2. Der größte Dichter aller Zeiten – ein Kaufmann aus Stratford?

Vier Argumente pro Shakspere 31
Die »First Folio« (1) 32
Heminges und Condell (2) 33
Das Stratford-Monument **(3) 34**
Shakspere – Shakespeare (4) 35

3. Warum war Shakspere nicht Shakespeare?

William Shakspere, ein Geschäftsmann, kein Dichter. 36
Referenzen aus seiner Lebens- und Schaffenszeit 38
»Venus und Adonis« Shakspere's Opus 1 ? 40
Zu später künstlerischer Schaffensbeginn 43
Fehlende Belege für Shakspere's überragende Bildung 44
Shakspere's Testament 50
Keine Hinweise auf Verbindungen zu Hof und Adel 54
Shakspere's Tod, ein »Nicht-Ereignis« 55
Fehlende Quellen über Theaterkarriere 57
Shakspere's Handschrift – Indiz für fehlendes Schreibtraining 62

Shakspere's »Monument« und Grabplatte 63
Shakespeare's früheste Porträts 66
Shakespeare's Sonette 71
Die Schreibweise des Namens Shakespeare 75
Die Schlüsselrolle der »First Folio« 79

4. Die Autorschaftskontroverse zu Lebzeiten Shakspere's

Robert Greene und das Shake-Scene-Indiz 87
John Davies 90
William Clarke 96
Joseph Hall 97
Richard Brathwaite 100
Francis Beaumont 101
John Marston (*Mar*[*lowe's*]*stone ?*) 102
Parnassus-Stücke 104
Ben Jonson 105
William Drummond of Hawthornden 110
Henry Chettle 113
Philip Sidney 114
Robert Chester 115
Francis Bacon 121
George Wither 122

5. »Tödliches« Argument gegen Marlowe's Autorschaft

Idealkandidat 125
Marlowe's zwei vermeintlich letzte Lebensmonate 128
Vermeintlicher Todeshergang am 30. Mai 1593 134
Marlowe's Rufmord 141
Geschichte der Marlowe-Theorie 148

6. Warum aus Marlowe Shakespeare wurde

Zwischenstand 151

Vorstellungsgrenzen und komplementäre Sichtweisen 152
Ausgebliebene historische Gesamtbilanzierung 153
Wozu ein maskierender Strohmann aus Stratford? 154
Marlowe, der Vorläufer (»predecessor«) von Shakspere? 155
Ausbildung und Erziehung 161
Kontakte zu Hof und Adel 165
Einfluss auf das Theater 172
Das Grabmonument in Stratford 175
Geniale Persönlichkeit zu Lebzeiten 181
Warum Nachrufe nur auf Marlowe? 183
Marlowe's Handschrift 186
Marlowe-Porträts 191
Marlowe's »dialektische« Lebensdevise (»*Contrarities*«) 192
Marlowe und der First Folio 196
Stilverwandtschaft zwischen Marlowe und Shakespeare? 197

7. Marlowe's Schicksal in Shakespeare's Sonetten

Die Wirkungsgeschichte 204
Sonette 25–37 213
Sonette 44–50, 71–76, 81, 86 233
Sonette 109–112, 116, 121, 125 248

8. Marlowe's Werke sind Frühwerke Shakespeare's

Marlowe's Ovid-Übersetzungen 262
Marlowe's Übersetzung von Lucanus' »Pharsalia« 264
Hero und Leander 265
Dido, Königin von Karthago 274
Tamerlan (Teil 1 und 2) 275
Das Massaker von Paris 278
Der Jude von Malta 279
Doktor Faustus 284

Edward II. 292
Lust's Dominion 294

9. Marlowe's Spuren in Shakespeare's Stücken

Lucretia 299
Der Sturm – Frühwerk oder Spätwerk? 307
Heinrich der Fünfte, Heinrich IV/1 und IV/2 (Lancaster Trilogie) 311
Heinrich VI. und Richard III. 313
Titus Andronicus 316
Edward III. 318
Hamlet 322
Viel Lärm um Nichts 325
Wie es euch gefällt 328
Maß für Maß 334
Der Widerspenstigen Zähmung 337
Julius Caesar 339
Romeo und Julia 341
König Lear 344
Ende gut, alles gut 353
Zwei Herren aus Verona 357
König Johann 362
Antonius und Cleopatra 365
Die lustigen Weiber von Windsor 367
Othello 371
A Funeral Elegy von W..S. 373

10. Marlowe's Biografie in Shakespeare's Werken

Der Widerspenstigen Zähmung (Prolog) 380
Das Wintermärchen 390
Cymbeline 406
Perikles, Prinz von Thyrus 416

Coriolanus 428
Heinrich VIII. 437
Timon von Athen 439
Verlorene Liebesmüh 445
Was ihr wollt 452

11. Marlowe's »zweite« Existenz

»Willobie His Avisa« 464
»Polimanteia« von W. C. 475
Peter Colse (P.C.) 492
Bartholomew Griffin (B. G.) 492
Richard Barnfield (R. B.) 500
John Bodenham (J. B.) 510
William Basse (W. B.) 516
Gervase Markham (G.M./J.M.)) 539
Jaques Le Doux 543
Marlowe's Aufenthalt in Spanien 546
Nicholas Breton 548
Thomas Shelton 564
Tobie Matthew 571
George Wither 589
Drei mal Davies? 596
Berühmte Zeitgenossen Shakespeare's ? 601
»Ein Konvoi von Geister-Autoren« 614
Späte Offenlegungen Marlowe's literarischer Existenzen. 619
Das »fehlgedeutete« Problem der Apokryphen 626

12. Schlussbetrachtungen

Wahrscheinlichkeiten 634
Logische Irrtümer 636

13. Anlagen (Textvergleiche)

Anlage 1 Marlowe's Ovid Übersetzung versus Shakespeare. . . .654
Anlage 2 Marlowes Lucanus Übersetzung versus Shakespeare 658
Anlage 3 Marlowe's Tamerlan Monolog versus Shakespeare . 660
Anlage 4 Marlowes Tamerlan versus Shakespeare 662
Anlage 5 Marlowes Edward II-Monolog versus Shakespeare . .664
Anlage 6 Taming of A shrew(Shakespeare?) versus Marlowe . . .666
Anlage 7 Marlowes Dr.Faustus versus Shakespeare 668
Anlage 8 Marlowe versus Heinrich VI (Shakespeare) 670
Anlage 9 Zueignung Shelton versus Shakespeare 671
Anlage 10 Madrigal [II] Shelton versus Shakespeare. 673
Anlage 11 Shelton Brief versus Shakespeare 674
Anlage 12 Shelton Übersetzung Don Quichote vs Shakespeare 676
Anlage 13 Marlowe versus Romeo und Julia (Shakespeare) 680
Anlage 14 »Venus und Adonis« versus »Oenone und Paris« *681*
Anlage 15 »Hero und Leander« versus »Venus und Adonis« . . .**682**
Anlage 16 »dido« bei »Shakespeare« 685
Anlage 17 Jonsons Epigramm CXV **686**

14 Register Nur in der E-book Version

Auf ein Personen- und Werkverzeichnis wurde im Rahmen der Weiterentwicklung dieses Textes in der 2.Auflage aus Kostengründen und auf Grund folgender Argumentation verzichtet: Der Interessierte sollte auf die um ein Drittel kostengünstigere E-Book Variante dieses Buches zurückgreifen, die mit einem entsprechenden E-book Reader nicht nur ein differenzierteres Such-System ermöglicht sondern auch den direkten Online-Zugang aller verwendeten Text-Referenzen ermöglicht.- .

15 Verwendete Literatur (erste Auflage)

Wenn eine Idee nicht zuerst absurd erscheint, taugt sie nichts.

Albert Einstein

Put not your selfe into amazement, how these things should be; all difficulties are but easie when they are knowne.

William Shakespeare
Mass für Mass (IV/2)

....hatte ich Gelegenheit, eine, wie ich glaube, bemerkenswerte Tatsache festzustellen**:** Eine neue wissenschaftliche Wahrheit pflegt sich nicht in der Weise durchzusetzen, dass Ihre Gegner überzeugt werden und sich als belehrt erklären, sondern vielmehr dadurch, dass ihre Gegner allmählich aussterben und dass die heranwachsende Generation von vorneherein mit der Wahrheit vertraut gemacht ist .

Max Planck
Selbstbiographie 1948

Dank

Dank schulde ich meinem Vater, dessen Begeisterung mich als Jugendlicher prägte. Seitdem er mir als 14 jährigem über Calvin Hoffmans Buch und über die Marlowe These erzählte, hat mich diese Idee nie wieder losgelassen. Ohne seine nachhaltige Prägung hätte ich mich nicht auf den Weg gemacht, der Autorschaftsfrage wissenschaftlich nach zu gehen

Dankbar bin ich, dass es mir in meinen späteren Jahren vergönnt war, das digitale Zeitalter mit seinen vollständigen Zugängen zu historischen und literarischen Quellen zu betreten. Hätte ich nur zwanzig Jahre früher gelebt, hätte ein solches Unternehmen nicht gelingen können.

Mein Unternehmen wäre auch nicht entstanden, hätte es nicht neben dem bahnbrechenden Calvin Hoffman die Vorarbeiten und Ideen von Archie Webster, Leslie Hotson, Dolly Wraight, Louis Ule, Peter Farey, John Baker, Isabel Gortazar und Samuel Blumenfeld gegeben. Ihnen verdanke ich wohl am meisten.

Ermutigt haben mich das stete Interesse, die Ausdauer und Begleitung von Barbara Conrad und Johannes Küchler beim Lesen und Korrigieren des Manuskriptes zu verschiedenen Stadien der Textentwicklung, die frühe Lektoratsbegleitung von Frau Heidi Keller, und die Hilfe bei Übersetzungen aus dem Lateinischen von Wolfgang Dressler.

Danken möchte ich schliesslich Wolfgang Beck, der mir den Weg zum Allitera Verlag in München ebnete und den Verlegern Wolfram Göbel und Alexander Strathern, die das Projekt konstruktiv und wohlwollend begleitet haben.

Bastian Conrad

München, Dezember 2013

Vorwort

Durch bekannte Argumente und eine Mehrzahl neuer Befunde und Denkansätze bin ich zur Gewissheit gelangt, dass Christopher Marlowe (offiziell**:** 1564–1593) der Autor der Werke war, die William Shakespeare (1564–1616) zugeschrieben werden. Obwohl es seit dem Ende des 19.Jahrhunderts Verfechter dieser These gibt, stieß sie bis heute auf unüberwindliche Widerstände. Auch die hier vorgelegten Beweismittel und Indizien werden auf Widerstand stoßen. Aber ihre kumulative Signifikanz ist eindeutig. Man wird die dargestellten Einsichten und Argumente weiter modifizieren, verbessern und möglicherweise an manchen Stellen korrigieren müssen, aber ignorieren oder diskreditieren wird man sie schwerlich können. Die Begründung der Gewissheit der Richtigkeit dieser These hätte nicht erreicht werden können, wenn inzwischen nicht der vollständig digitale Online Zugang zu allen existierenden Quellen zur Verfügung gestanden hätte, der früheren Generationen verwehrt war.
William Shakspere aus Stratford war kein Poet sondern ein Geschäftsmann aus einfachen Verhältnissen, der sich zu Lebzeiten bereit erklärte, als maskierende Person für das der Todesstrafe entronnene Dichtergenie Marlowe zu fungieren, sodass dieser unter dem Pseudonym »Shakespeare« und vielen anderen schreiben konnte. Die Auswertung bisher kaum gewürdigter Texte und Quellen führen zu dem Schluss**:** Mit William Shakspere aus Stratford lässt sich der Dichter William Shakespeare nur unter Aufgabe jeglicher Plausibilitätskriterien, mit Marlowe hingegen unmittelbar identifizieren. Die Argumente sind so einsichtig, dass zu diskutieren bleibt, warum die Shakespeare-Forschung es bis heute vermocht hat, sie so unbeachtet zu lassen. Die zusammengestellten literarisch-historischen Befunde sind als Grundlage einer zukünftigen sachorientierten Debatte zu verstehen.

Die Argumente kontra Shakspere sind in den Kapiteln eins bis vier, die Argumente pro Marlowe in den Kapiteln fünf bis zwölf dargestellt. Das einzige, aber »tödliche« Argument ***gegen*** Marlowe hat bei tiefergehender Beschäftigung mit den historischen und literarischen Fakten keinen Bestand. Auf andere Kandidaten der Autorschaftsdebatte, insbesondere auf Francis Bacon und Edward de Vere, Earl of Oxford, wurde aus Platzgründen, aber auch aufgrund ihrer fehlenden literarisch-dramatischen Kompetenz nicht eingegangen.

Bevor wir uns dem 16. Jahrhundert und der Welt Shakespeare's und Marlowe's nähern, einige Vorbemerkungen zur formalen Vorgehensweise**:**

1. **Fehlende Konjunktive**. Da die Epoche Shakespeare's 400 Jahre zurückliegt, können selbst bei bester Quellenlage viele Fragen nicht abschließend beantwortet werden. So könnte manch kritischer Leser anmerken, dass zahlreiche Annahmen dieses Buches eher im Konjunktiv hätten formuliert werden sollen (»Nehmen wir an, es wäre so gewesen, dass …«). Das Buch hätte aber an Lesbarkeit verloren.
2. **Schreibweise Shak – Shake**. Entgegen der Meinung einiger Experten wie David Kathmann gibt es einleuchtende Gründe, in den unterschiedlichen Schreibweisen »Shakspere« (Nachname des Stratford-Manns) und »Shakespeare« (Werkeverfasser) ein Indiz für das Autorschaftsproblem zu erkennen (s.S.75). Dies allein wäre allerdings kein ausreichender Grund, konsequent unterschiedliche Schreibweisen zu verwenden. Der Namensunterschied erfolgte in diesem Buch ausschliesslich zur besseren Differenzierung zwischen der Identität des Mannes aus Stratford gegenüber der Identität des Autors des Shakespeare'schen Werkekanons:

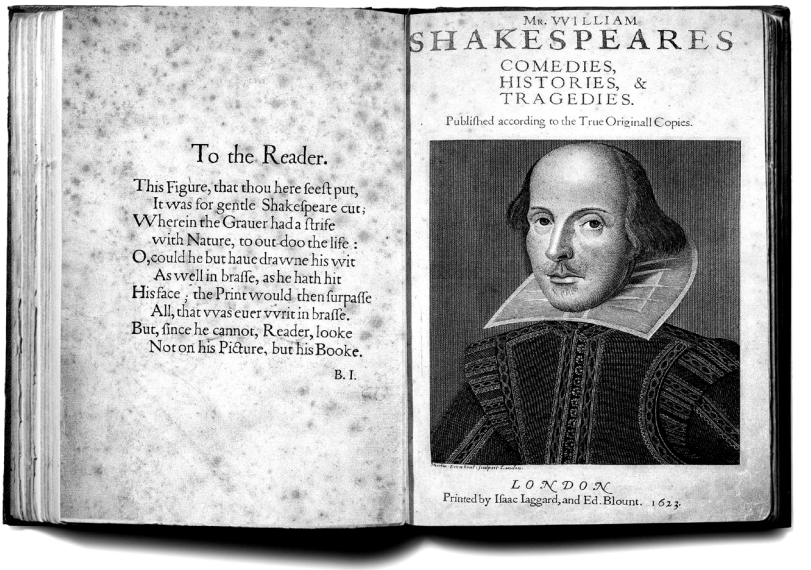
   Wenn in diesem Buch die Person aus Stratford gemeint ist, wird die phonetisch kurze erste Silbe »Shak« verwendet, wie sie ausnahmslos in allen die Familie betreffenden Quellen (Taufregister, Hochzeitsregister, Sterberegister, Testament) erscheint. Für den Autor der Werke wird die phonetisch lange erste Silbe »Shake« (Shakespeare oder »Shake-speare«) verwendet, wie sie von Beginn an auf den Werken (Quartos und Folios) erschien. Dies entspricht der Vorgehensweise der meisten Bücher, die sich mit der Autorschaftsfrage beschäftigt haben.
3. **Übersetzungen**. Eine der Vorgehensweisen war das wörtliche Übersetzen von englischen Passagen, die sich im Deutschen zwar viel weniger poetisch als im Original anhören, aber dadurch ihren reinen Inhalt klarer zeigen.
4. **Quellen.** Die wichtigsten Quellen für dieses Buch waren das freie »Internet Archive«[1], »JSTOR«[2] und »Early English Books Online – EEBO«[3]. Für Letztere benötigt man eine Zugangserlaubnis; Einzelpersonen mit ständigem Wohnsitz in der Bundesrepublik Deutschland können sich für einen kostenlosen Zugriff registrieren lassen, falls ihnen der Zugang über ein Universitätsnetz oder eine wissenschaftliche Bibliothek nicht zur Verfügung steht (E-Mail-Adresse für EEBO-Rückfragen: nationallizenzen@ub.uni-frankfurt.de). Die »Online« Referenzen wurden kurz vor der Drucklegung zuletzt auf ihre Richtigkeit überprüft.

1 http://www.archive.org/
2 http://www.jstor.org/
3 http://eebo.chadwyck.com/home

1. Wer war William Shakespeare?

Eine unendliche Geschichte des Zweifels

Seit Mitte des 19.Jahrhunderts gibt es eine zunehmende Reihe von Skeptikern, die es nicht für möglich halten, dass William Shakspere aus Stratford mit dem Autor der Werke William Shakespeare's identisch war. Das Porträt, das sieben Jahre nach Shakspere's Tod, 1623 die erste Ausgabe seines Gesamtwerkes, die sogenannte »**First Folio**« (mehr dazu S.78ff.), schmückte, ist längst bereits Gymnasiasten bekannt und weist anscheinend unzweifelhaft auf jenen Mann aus Stratford hin. Die meisten Leser und Theaterfreunde können nicht verstehen, warum noch immer eine Autorschaftsdebatte geführt wird, die einmalig ist in der Literaturgeschichte, zumindest für Autoren der Neuzeit.


To the Reader.

This Figure, that thou here seest put,
It was for gentle Shakespeare cut;
Wherein the Grauer had a strife
with Nature, to out-doo the life:
O, could he but haue drawne his wit
As well in brasse, as he hath hit
His face; the Print would then surpasse
All, that was euer writ in brasse.
But, since he cannot, Reader, looke
Not on his Picture, but his Booke.

B. I.

MR. WILLIAM
SHAKESPEARES
COMEDIES,
HISTORIES, &
TRAGEDIES.
Published according to the True Originall Copies.

LONDON
Printed by Isaac Iaggard, and Ed. Blount. 1623.

Die »First Folio«, erste Gesamtausgabe der Werke William Shakespeare's, 1623

Vielen Bewunderern der Werke Shakespeare's ist diese Debatte lästig geworden. Das Werk als solches sei wichtig, argumentieren sie, die Identität des Autors vergleichsweise irrelevant. Andere leben mit der Annahme, dass es dieses Problem gab, dass es aber inzwischen gelöst sei. Damit wird gleichzeitig der

Eindruck vermittelt, es gebe noch ein paar »Verrückte«, die ihre Jagdleidenschaft (»The Happy Hunting-Ground«)[4] befriedigen müssten, wie der Präsident der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft Andreas Höfele in seiner Rede zum Shakespeare-Tag 2002 in Weimar sarkastisch formulierte. Das Infragestellen von William Shakspere aus Stratford als Autor hat sich längst zu einem Sakrileg entwickelt. Zweifel anzumelden gleicht einer Blasphemie, eine Tatsache, die sich historisch nicht nur mit dem über die Jahrhunderte gewachsenen Shakespeare-Mythos erklären lässt (siehe S.25). Auch ökonomische Interessen spielen eine wichtige Rolle – schließlich bildet die britische »Heritage Industry« einen nicht zu unterschätzenden Wirtschaftsfaktor.[5]

Bei der übergroßen Zahl an Personen, die über die Jahrhunderte als mögliche Kandidaten für die Autorschaft erkannt wurden, wird jedes neue Buch, das die Identität der Person Shakespeare anzweifelt, heute nur noch belächelt. Der Großteil der Bücher zur Autorschaftsfrage ist im englischen Sprachraum erschienen. Im deutschen Sprachraum gibt es kaum zusammenhängende Übersichten. Die meisten Sachkundigen wissen heute wohl davon, dass für die Existenz Shakespeare's eine Plausibilitätsproblematik vorliegt, aber nicht, worin sie im Einzelnen besteht.

Heutige Zweifler reihen sich nahtlos in die Reihe früherer Skeptiker ein und befinden sich in illustrer Gesellschaft. Im 19. und 20. Jahrhundert beteiligten sich angesehene Persönlichkeiten explizit an dieser Diskussion und formulierten ihre Skepsis, wie beispielsweise Otto von Bismarck, Marjorie Bowen, Charlie Chaplin, Georg Cantor, Charles Dickens, Benjamin Disraeli, Daphne du Maurier, Ralph Waldo Emerson, Sigmund Freud, John Galsworthy, Charles de Gaulle, Henry James, James Joyce, John Keats, Helen Keller, Vladimir Nabokov, Friedrich Nietzsche, Mark Twain[6], Orson Welles, Walt Whitman und viele andere.

Heutige Skeptiker haben damit begonnen, sich in gewissen Koalitionen[7] zusammenzuschließen, um zu erreichen, dass der ihnen berechtigt erscheinende Zweifel nicht mehr lächerlich gemacht wird und dass der freie Austausch von Meinungen und die Zugänglichkeit aller relevanten Quellen mithilfe der neuen Medien dazu führt, den Diskurs auf höherem Niveau und umfassender wieder aufzunehmen. Doch eine emotionsfreie, sachlich begründete Debatte wird nur gelingen, wenn man bereit ist, sich dem Thema mit einer gewissen Gelassenheit und einem Abstand zu Zeit und Personen zu nähern. Das literarische Werk Shakespeare's selbst wird, unabhängig von der Autorschaft, ein unsterbliches Geschenk für die Mensch-

4 Andreas Höfele: »The happy hunting-ground«. Shakespearekult und Verfasserschaftstheorien, in: Shakespeare-Jahrbuch, Vol.139 (2003).
5 Jährlich besuchen etwa 5, 5 Millionen Touristen Stratford.
6 Mark Twains »Is Shakespeare dead?«, 1909; http://www.archive.org/stream/isshakespearedeaootwaiuoft#page/n9/mode/2up
7 Zum Beispiel in der »Coalition of Reasonable Doubts«: http://www.doubtaboutwill.org/

heit bleiben. Dieses Geschenk wird noch erheblich an Bedeutung gewinnen, wenn sichtbar geworden ist, welch literarischer Reichtum und welch universale Persönlichkeit jenseits seiner Dramen über ein halbes Jahrhundert unter anderen Initialen und Namen existiert hat. Der wahre »Shakespeare« erscheint plötzlich in einem neuen, noch unbekannten Licht.

Die meisten jener, die es vergnüglich oder erbaulich finden, das Werk des Dichters zu studieren oder zu erleben, haben weder die Muße noch das Interesse, sich bilanzierend mit der Menge der Argumente zugunsten des einen oder anderen möglichen Autors auseinanderzusetzen. Sie leben mit der Meinung, die in William Shakspere aus Stratford den Dramatiker und Dichter Shake(-)speare erkennt. Wer sich hingegen die Zeit nimmt, die Fakten, Quellen, Argumente und Indizien sine ira sed studio anzueignen, der wird sich der Einsicht kaum verschließen können, dass die These vom aufgezwungenen Identitätswechsel Marlowe's und der Fortbestand seiner Werke unter verschiedenen Pseudonymen einschliesslich Shake(-)speare ein so hohes Maß an Stichhaltigkeit erreicht hat, dass sie zum Ende der bizarren und historisch einmaligen Autorschaftsdebatte führen müsste.

Die inzwischen jahrhundertealte Debatte begann mit Argumenten ***gegen*** einen William Shakspere aus Stratford als Autor der Werke William Shakespeare's und nicht mit Beweisführungen ***für*** einen anderen Kandidaten. Erst die Einsicht, dass die Person aus Stratford schwerlich mit einem der größten Dichter der Weltliteratur identisch gewesen sein kann, löste allmählich eine Fahndung nach anderen »Kandidaten« aus. Die Betroffenheit darüber, dass das Werk mit der Biografie eines William Shakspere aus Stratford nicht in Übereinstimmung zu bringen war, erklärt die Kontinuität der Versuche, andere Personen zu identifizieren, die nachvollziehbarer an diejenige Stelle passen würden, die bisher William Shakspere innehat. Vermeintliche Spezialisten sind ohne Logik übereingekommen, dass diese Betroffenheit nicht gerechtfertigt sei. Das größte Problem bestand in dem anscheinend aussichtslosen Versuch der Zuordnung der Biografie eines Kandidaten zu Inhalten von Shakespeare's Werk, da Ähnlichkeiten und Parallelen zwischen Leben und einzelnen Komponenten des Gesamtwerks für alle diskutierten Kandidaten (zum Beispiel de Vere, Stanley, Bacon, Marlowe) ableitbar waren.

Wie konnte es passieren, dass niemand dem wirkungsmächtigsten Dichter aller Zeiten, William Shakespeare (hier ist nicht der Geschäftsmann gemeint!), je zu seinen Lebzeiten in London begegnet war, wo er immerhin ein Vierteljahrhundert verbracht haben soll? Wir wissen von niemandem, der, als Shakspere starb, eine Träne geweint oder sein Dahinscheiden »literarisch« betrauert hätte (s.S.55ff).

1623, als Shakspere immerhin sieben Jahre tot war, ließ ein Syndikat von Investoren (vorrangig der Verleger Edward Blount, daneben die Verleger und Drucker Jaggard, Smithweeke, Aspley und andere) unter »Zuhilfenahme« von Ben Jonson das dichterische Gesamtwerk eines William Shakespeare als »First Folio« zum

ersten Mal drucken. Mit diesem Gesamtwerk und dem zeitgleichen Errichten eines Denkmals in der Wand der Dreifaltigkeitskirche von Stratford (Bild S.34) wurde erstmals eine sichtbare Verbindung zwischen William Shakspere aus Stratford und dem Verfasser der Werke William Shakespeare's hergestellt.

Herausgeber und Verleger der ersten »Gesamtausgabe« mussten den Dichter schon wegen des erhofften Absatzes vorstellen und dafür sorgen, dass sich das Werk mit einer leibhaftigen Person, einem Gesicht und einer Vita in Verbindung bringen ließ. Gleichermaßen brauchte man auch einen Ort, wo dieser »dahingegangene« Dichter seine letzte Ruhestätte fand.

Die Büste in der Dreifaltigkeitskirche von Stratford zeigt einen spitzbärtigen, glatzköpfigen Bürger, dem manche so gar nicht das überragende Genie abnehmen wollen. Wichtiger war damals in jedem Fall, dass die Stratforder Kirchgänger ihren sieben Jahre zuvor verstorbenen Mitbürger wiedererkannten. Denn schließlich hatte er hier die letzten fünf Jahre seines Lebens bis zu seinem Tod (1616) ohne nachweisbare literarische Produktivität verbracht.

Auf der anderen Darstellung Shakspere's aus dem Jahr 1623, dem Kupferstich der »First Folio« (S.15), in der nicht die Stratforder Bürger, sondern England, die Welt und die Käufer des Buches von dem Dichtergenie Kenntnis nehmen sollten, wirkt er schmaler, intellektueller, gebildeter, aber auch manierierter und künstlicher. Der Spitzbart fehlt (Bild s.S.69).

Dieser Mann hatte jenen großen Werkekanon geschrieben, von dem bei Erscheinen 1623 noch nicht einmal die Hälfte der Werke das Licht der Öffentlichkeit erblickt hatte. Was unterhalb der Büste in der Kirche von Stratford zu lesen war, das konnte ohnehin keiner der Stratforder Bürger entziffern oder deuten (s.S.175f). Man begriff erst allmählich, aber dann umso nachdrücklicher, was da wohl für ein Jahrtausendgenie existiert haben musste. Aber zugleich konnte die wachsende Zahl der Bewunderer Shakespeare's die Person aus Stratford nur als einen geschäftstüchtigen Kaufmann, Grundstückkäufer und Anteilseigner an Theatern und nicht einmal wirklich als Schauspieler, geschweige denn als Dichter und Künstler erkennen. Diese Person soll alle Theaterstücke selbst konzipiert und geschrieben, aber nie auf der Bühne als »regieführender« Dichter und Schriftsteller eingegriffen haben, und das bei der Persönlichkeit jenes übermächtigen, selbstüberzeugten Dramatikers und »Theatermanns« William Shakespeare?

So wuchs früh eine immense Literatur zu der Frage heran, wer und was für ein Mensch der Dichter William Shakespeare wohl gewesen sei. Der 21-jährige Martin Droeshout fertigte 1623 im Auftrag des Syndikats für die »First Folio« das in Kupfer gestochenes Konterfei von einer Person an, die er selbst nicht kannte, da sie schon sieben Jahre zuvor gestorben war. Ben Jonson scheint es bewusst gewesen zu sein, dass die Darstellung Shakespeare's auf dem Kupferstich nichts mit der Realität zu tun hatte, sonst hätte er neben dem Bild nicht drucken lassen**:** »… *Reader,*

looke, Not on his Picture, but his Booke!« (Abb. S.15). Dieser Satz weist bereits auf ein Plausibilitätsproblem hin**:** Die Notwendigkeit, einen solchen Satz zu drucken, kann nur verständlich werden, wenn Ben Jonson verdeckt zum Ausdruck bringen wollte, dass Porträt und Werkeautor nicht übereinstimmen. Ähnliches ließe sich für den Ausdruck (»*as he has hit his face*«) sagen, da »*hit*« Ende des 16.Jahrhunderts etwa »nachahmen«[8] bedeutete. Weil Shakespeare, der zu Lebzeiten so gut wie nicht als Person, sondern nur in seinem Werk zu erkennen war, posthum mehr und mehr glorifiziert wurde, entwickelte sich eine zunehmend aggressiv-emotionale und polemische Einstellung gegenüber Menschen, die seine wahre Identität infrage stellten.

In welchem Ausmaß Zweifler lächerlich gemacht wurden, kann man in der Literatur über Shakespeare beobachten, Richmond Crinkley hat diese Form der Unterdrückung einer Autorschaftsdebatte mit den Hasstiraden von Rassisten verglichen**:**

> »*As one who found himself a contented agnostic Stratfordian at the Folger, I was enormously surprised at what can only be described as the viciousness toward anti-Stratfordian sentiments expressed by so many otherwise rational and courteous scholars. In its extreme forms the hatred of unorthodox was like some bizarre mutant racism.*«[9]

Gedankentiefe, thematische Vielfalt und zunehmende Reife der Werke des Dichters Shakespeare waren zu offensichtlich inkongruent mit den Lebensumständen des William Shakspere aus Stratford. Mit dieser Diskrepanz konnten nur noch wenige gut leben: Hier deutete sich eine Kluft an, eine Zerreißprobe, wenn man beides – Lebensdaten des vermeintlichen Autors und den Inhalt seiner Werke – nicht in einer Art Befreiungsschlag unter einen Hut gebracht hätte. Man wich dem Dilemma aus, indem man ihm einen Riegel in Form eines Dogmas vorschob. Das Dogma lautete, die beiden Williams seien dieselbe Person. Roma locuta, causa finita. Warum auch nicht? Shakspere und Shakespeare hatten (fast) denselben Namen und irgendwie mit dem Theater zu tun. Sie wurden, wenn auch erst posthum, vereinigt. Die Selbstverständlichkeit, mit der dies geschah und akzeptiert wurde, erschwerte das nachträgliche Bloßlegen dieser Fragwürdigkeit.

Diejenigen, die Shakspere's Autorschaft bezweifelten, merkten beispielsweise an, dass die Schulbildung Shakspere's in Stratford kaum Grundlage für das breite humanistische, politische und universelle Wissen des Dichters gewesen sein konnte. Die Antwort lautete, dass in einem 1500-Seelen-Ort wie Stratford die Schule (mit einem Lehrer) natürlich eine angemessene Bildung vermittelt hätte.[10] Warum sollte

[8] »hit«, SOED (1602) *to imitate to a nicety*, oder auch als Wortspiel «*hid*«

[9] Richmond Crinkley**:** New perspectives on the authorship question, in**:** Shakespeare Quarterly, Vol. 36, (1985), S.518.

[10] E. K. Chambers**:** William Shakespeare**:** A study of Facts and Problems, Vol. 1, Kap. 1; Online version**:** http://www.archive.org/stream/williamshakespea017475mbp#page/n7/mode/2up

William seine immense höfische Bildung und seine Sprachkenntnisse (einschließlich Altgriechisch, Lateinisch, Hebräisch, Französisch, Italienisch, Spanisch, Holländisch) hier nicht bezogen haben? Es gebe Dichter, die nachweislich keine Bücher oder Texte besaßen, die sie in ihrem Testament vermachten, warum sollte das nicht auch bei William Shakspere der Fall gewesen sein? Verwies man mit Erstaunen darauf, dass weder seine Eltern noch seine Frau noch seine Töchter lesen und schreiben konnten, wurde erwidert, dass dieser Sachverhalt zu jener Zeit nicht unüblich gewesen sei.[10] Aber auch wenn man stets versuchte, jedes stichhaltige Argument gegen eine Autorschaft von Shakspere mit einem Gegenargument zu neutralisieren, ließ sich irgendwann die Gesamtsumme der negativen Evidenz als ein eigenes ernstes Problem nicht mehr wegerklären oder »zurecht rationalisieren«.

Da die Zweifel nicht nur blieben, sondern sich allmählich verdichteten, hätte man annehmen können, dass sich über die Zeit Fragen herauskristallisieren, denen man mit neuen Forschungsansätzen begegnet. Dies ist aber bei der Shakespeare-Forschung nicht der Fall. Seit Jahrzehnten haben Anglisten und Literaturhistoriker die Autorschaftsdebatte als beendet erklärt. Heute wäre es für Wissenschaftler, die sich ungelösten Fragen der Urheberschaftsdebatte annähmen, schwer bis unmöglich, in entsprechenden Fachzeitschriften zu publizieren. Wie sehr Fragen zur Autorschaft als Tabuverletzung wahrgenommen und geahndet werden, zeigte der Umgang mit der 2002 verstorbenen englischen Literaturhistorikerin A. D. Wraight, deren durchweg originelle Bücher von der Fachwelt bis zu ihrem Tod im Alter von 81 Jahren ignoriert oder unterdrückt wurden.

Wie jedem Tabu wird dem Thema seit langem kein Platz mehr im öffentlichen Raum des literarischen Bezugssystems gewährt. Da auch die Medien sich an der Ausgrenzung des Themas beteiligten, hat sich ein mächtiger kollektiver Verdrängungsmechanismus entwickelt. Erst mit dem gegenwärtigen Wandel der Informationsübermittlung durch die digitalen Medien wird dank des verbesserten Quellenzugangs das Dickicht an Unplausibilitäten aufgebrochen und die Autorschaftsfrage langsam wieder gesellschaftsfähig. Sie lebt vom anhaltenden Zweifel, der bei vielen »gläubigen« Menschen eine emotionale Unsicherheit erzeugt. Zweifeln bedeutet, »zwiespältige« Gefühle zu haben. Sie entstehen aufgrund einer Urteilsunentschiedenheit zwischen zwei Möglichkeiten. Die bemerkenswert grosse Zahl von Kandidaten, die man im Lauf der Zeit als Autor der Shakespeare'schen Werke entdeckt zu haben glaubte, kennzeichnet eine einmalige historische Situation. Sie entstand durch den Trugschluss oder logischen »Fehler«, eine solche Ausnahmeperson sei austauschbar, durch ähnliche Personen ihrer Zeit ersetzbar**:** Fiktiv auf Mozart oder Goethe übertragen, es könnten zeitgleich 50 Mozarts oder Goethes gefunden werden, wenn man nur nach ihnen fahndete.

Solch ein Ausmass des Zweifels an der Identität eines Autors ist in Bezug auf keinen anderen großen Dichter der Weltliteratur seit dem Mittelalter bekannt. Al-

lein die intellektuelle Kapazität und Anzahl der Skeptiker müssten diesen Zweifel am Autor Shakspere aus Stratford als ausreichend begründet erscheinen lassen. Bei einem Mindestmaß an intellektueller Redlichkeit kommt niemand an der Frage vorbei, ob nicht ein zu Lebzeiten entwickeltes Identitätskonstrukt zwischen Shakspere aus Stratford und dem wahren Verfasser des Werkekanons hergestellt worden sein könnte. Eine nie zuvor da gewesene historische ***Situation*** muss auch eine einmalige, nie zuvor da gewesene historische ***Ursache*** gehabt haben, die die Vorstellungskraft der meisten Zeitgenossen und Nachfahren überstieg.

Dies ist der Gegenstand dieses Buches. Die Rahmenbedingungen (Datierungen, Zeitfenster, historische Ereignisse, Sonette, Persönlichkeitsprofile, Fremdtexte und vieles mehr) gelangen damit in das Raster einer plausiblen Argumentation, mit der sich die bisher unüberbrückbaren und »hoffnungslosen« Schwierigkeiten und Unerklärbarkeiten auflösen lassen. Dieses Buch erkennt in Christopher Marlowe ohne Einschränkung den Dichter Shake(-)speare. So abwegig dies für den Unkundigen auch klingen mag, es bietet nach Maßgabe aller in diesem Buch zusammengetragenen Fakten die einzig mögliche (Auf-)Lösung des jahrhundertealten Problems.

Unvorstellbar**:** Mozart ohne musikalischen Nachlass

Bei der Diskussion der Shakespeare'schen Autorschaft können viele das Ausmaß an Ungereimtheiten nicht wirklich verstehen. Zur besseren Vorstellung dieser (auch psychologischen) Ebene mag ein Vergleich mit einer fiktiven Situation dienen, auch wenn Kritiker einwenden mögen, diese sei mit den Vorfällen in England 200 Jahre zuvor nicht vergleichbar.

Wie betroffen wäre ein Musikliebhaber, wenn er erführe, dass erst posthum, sieben Jahre nach Wolfgang Amadeus Mozarts Tod, der größte, bis zu diesem Zeitpunkt unbekannt gebliebene Teil seiner Noten gedruckt worden wäre? Wie bestürzt wäre er, wenn zu Lebzeiten Mozarts nichts über sein musikalisches Wirken in Wien oder in seiner Geburtsstadt Salzburg bekannt gewesen und über seine Persönlichkeit nichts dokumentiert worden wäre. Wenn nicht eine einzige zeitgenössische Quelle von ihm selbst oder über sein musikalisches Genie in irgendeiner Form existierte. Wenn niemand im »grossen« Wien oder »kleinen Salzburg« je davon berichtet hätte, dem Komponisten begegnet zu sein, wenn niemand sein Aussehen beschrieben hätte. Wenn dagegen verschiedene Quellen belegen würden, dass seine Eltern des Lesens und Schreibens unkundig gewesen seien, er selbst Immobilien gekauft, Handel getrieben und Prozesse geführt hätte, wohlhabend geworden sei, eine acht Jahre ältere schwangere Bauerstochter (ebenfalls Analphabetin) geheiratet hätte und so weiter. Wenn in seinem Testament an keiner Stelle die Rede von Musik (Instrumenten, Noten etc.), von einem musikalischen Nachlass, von die Musik betreffenden Korrespondenzen etc. die Rede gewesen wäre. Wenn das alles der Fall wäre, müssten

wir uns heute Mozart und seine Person ausschließlich aus seiner verbliebenen Musik heraus vorstellen. Dies entspricht der Situation, die wir bei Shakespeare vorfinden.

Man kann davon ausgehen, dass William Shakspere aus Stratford dafür honoriert wurde, dass er für den gleich alten, von inquisitionellen Verfahren akut bedrohten Christopher Marlowe mit seinem Namen für die Nachwelt eine »Platzhalterfunktion« einnahm. Diese Theorie gilt für die offiziöse »Shakespeare-Szene« bis heute als Unsinn. Stanley Wells, Vorsitzender des millionenschweren Shakespeare Birthplace Trust, bezeichnete alle, die die Autorschaft infrage stellen, als Spinner (»crackpots«).

Alfred Wegener und die Marlowe/Shakespeare Hypothese

Die Wortwahl Stanley Wells erinnert an die Debatte um die Theorie der Unverrückbarkeit der Kontinente, die der fachexterne Alfred Wegener zu Beginn des 20. Jahrhunderts infrage stellte. Wegener meinte, dass die Kontinente nicht immer an der gleichen Stelle der Erdkruste existiert, sondern im Laufe der Erdgeschichte ihre Lage verändert hätten. Seine 1912 erstmals vorgetragene Theorie von den wandernden Kontinenten (»*continental drift*«) widersprach allem, was in der damaligen (Geo-)Wissenschaft als gesichert galt. Er löste einen Skandal von fast galileischen Ausmaßen aus. Die Reaktion in Wissenschaftlerkreisen erinnert in vieler Hinsicht an die Empörung bei Veröffentlichungen von unorthodoxen Argumenten der Shakespeare-Autorschaftsdebatte. Wegener rüttelte an den Grundfesten des zur damaligen Zeit herrschenden Weltbilds. Er stieß jahrzehntelang auf Ablehnung, setzte sich beißendem Spott und wüsten Beschimpfungen aus. Die Mehrheit der Wissenschaftlerkollegen weigerte sich, Wegeners Theorie ernst zu nehmen und bezeichnete sie als Ideen eines »inkompetenten Quereinsteigers« (Wegener war Geophysiker und Meteorologe). Der Präsident der Amerikanischen Philosophischen Gesellschaft Rollin Thomas Chamberlin, Geologe der Chicagoer Universität, bezeichnete sie in der Folge als Hypothese der »eher oberflächlichen Sorte« und kam zu der Schlussfolgerung[11]:

> *"If we are to believe in Wegener's hypothesis we must forget everything which has been learned in the past 70 years and start all over again."*

Mit dieser Aussage lag er richtig. (Eine vergleichbare Situation liegt bei dem »Identitätsparadigma [Shakspere=Shakespeare] vor). Die meisten Geowissenschaftler belegten Wegeners Theorie mit einem Bann, der mehr als ein halbes Jahrhundert anhalten sollte. Bis in die 60er-Jahre des 20. Jahrhunderts favorisierten die tonangebenden Gesellschaften und Forscher die Theorie der Landbrücken, trotz ihrer Defizite und Mängel.

Inzwischen ist Wegeners Theorie der Kontinentaldrift zur selbstverständlichen Wahrheit avanciert. Man kann sich heute nicht mehr vorstellen, dass seine Thesen

11 http://www.scientus.org/Wegener-Continental-Drift.html

einst so lange auf eine so resolute Ablehnung stießen. Warum wehrte sich die wissenschaftliche Welt so vehement gegen einleuchtende Erklärungen? Keinem alten Erklärungsversuch war es gelungen, die immer neuen Fragen und Erkenntnisse zufriedenstellend zu erklären. Nur mit immer neuen Beobachtungen und Forschungsergebnissen konnte sich dies allmählich ändern. Ähnlich verhält es sich mit der Autorschaftsfrage Shakespeare's.

Paradigma der Identität und die Theorie der Nicht-Identität

Nachdem der Mann aus Stratford zu seinen Lebzeiten nicht als Dichter erkennbar, posthum aber dafür ausgegeben wurde, musste sich fast zwangsläufig eine »Gegen-Theorie der Nicht-Identität« entwickeln. Dafür war es unabdingbar, eine zeitgenössische Person ausfindig zu machen, bei der sich – im Gegensatz zu Shakspere – eine literarische und intellektuelle Herausgehobenheit dokumentieren ließ.

Den Boden für jene in der 2.Hälfte des 19.Jahrhunderts beginnenden Fahndung nach geeigneteren Kandidaten hat die negative Evidenz für Shakspere aus Stratford geebnet. Die Suche führte dazu, dass bis heute mehr als 70 Kandidaten[12] (unter Einschluss von Königin Elisabeth I.) diskutiert wurden. Mit dieser absurd hohen Zahl an Kandidaten ließ sich das »Paradigma der Identität« (Shakspere = Shakespeare) erstaunlicherweise am stärksten stabilisieren und die »Theorie der Nicht-Identität« lächerlich machen. Die bizarre These lautete**:** »Wenn es so viele gewesen sein können, kann es keiner gewesen sein«.

Stanley Wells, Shakspeare Experte[13]**:**

> *The very idea that so many people have been suggested as the author of Shakespeare's works in itself to me is enough to show that it is a mad idea, it's just crazy !*

Man unterstellte, dass die Inflation von Kandidaten die Folge der Spekulation eines weltweit aktiven Heeres von Laien, Dilettanten oder historischen Hobbydetektiven sei. Damit wurde der Eindruck zementiert, dass AußenS.r keine Legitimation besäßen, das Thema seriös zu reflektieren. Auch deswegen hat die (anglistische) Literaturwissenschaft das Problem früh unter Quarantäne gestellt.

Die allgemeine Diskreditierung der Autorschaftsfrage hat jede Annäherung an universitäre Forschungszugänge zum Erliegen gebracht und die wissenschaftliche Evidenz gegen Shakspere als Ursprung der Debatte weitgehend verschüttet.

Der Shakespeare-Biograf Stephen J. Greenblatt kommt in seinem Buch »Will in the World«[14] zu der ihn erstaunenden Erkenntnis, dass Shakespeare in seinen Werken immer und immer wieder auf eine unvorhergesehene Katastrophe hinweist, die seinem

12 Elliot W.E.Y, Valenza R.J.A**:** Touchstone for the Bard.Comp.and The Humanities 1991

13 In einem Interview mit dem Schweizer Fernsehen SF1 http://www.srf.ch/player/tv/kulturplatz/video/wer-war-shakespeare?id=ffad6fed-eb48-4799-a2df-3670c017a334

14 S. J. Greenblatt**:** Will in the World. How Shakespeare became Shakespeare, New York 2004.

zuvor aufstrebenden Leben urplötzlich Unglück, Angst und Verlust und, noch niederschmetternder, einen Verlust seiner **Identität**, seines **Namens** und seines sozialen **Status** bescherte**:**

> *»Again and again in his plays an unforeseen catastrophe. (…) turns smooth sailing into a disaster, terror and loss.The loss is obviously and immediately material, but it is also, and more crushingly,* ***a loss of identity*** *(…) this catastrophe is often epitomized by the deliberate alteration or* ***disappearance of the name****, and with it, the alteration or* ***disappearance of social status****.«*[14]

Es kann als Ausdruck eines Verdrängungsmechanismus Greenblatts gewertet werden, wenn er für seine so zutreffende und souveräne Charakterisierung des Autors die finanziellen Nöte der Familie Shakspere in den 70er- und 80er-Jahren des 16. Jahrhunderts als Ursache anführt und nicht bereit ist, eine Auseinandersetzung mit der buchstäblich deckungsgleichen Katastrophe von Marlowe (s.später) zu wagen. (» ▷*unforeseen catastrophe*… ▷*loss of identity*… ▷*disappearance of the name*… ▷*disappearance of social status*...«)

Hinter Shakspere verbirgt sich eine »Verschwörung«, keine Theorie!

Die Autorschaftsdebatte wird von ihren Widersachern, den sog. »Stratfordianern« gerne als »Verschwörungstheorie« abgetan. Mit einer »Verschwörung« bezeichnet man im weitesten Sinn jeden Versuch, ein Ereignis durch ein zielgerichtetes »geheimes« Wirken von Personen zu einem bestimmten Zweck zu erklären. Während Wissenschaftler ihre Hypothesen überprüfbar explizieren müssen, entziehen sich Verschwörungstheorien zumeist der Überprüfbarkeit. Hierin liegt im Besonderen die Schwierigkeit, die Marlowe-Theorie zu akzeptieren, weil hier vieles unüberprüfbar bleibt, solange man die Prämissen der Vortäuschung nicht zu erkennen bereit ist.

Bei einer Veranstaltung in Form einer »fiktiven« Appellationsgerichtsverhandlung über die Autorschaftsdebatte im November 1987 sagte Justice Stevens, Richter des Obersten US-Gerichtshofes in seinem Abschlussplädoyer, dass er nicht zögern würde, die Urheberschaftsproblematik als Ergebnis einer Verschwörung zu bezeichnen, mit der Absicht, eine wahre Autorschaft zu verheimlichen. An dieser Verschwörung müssten Ben Jonson, Leonard Digges, John Heminges und Henry Condell sicher beteiligt gewesen sein. Nach seiner Einschätzung müsse (wegen der schwierigen Bewertung der Motiflage) die Verschwörung der »Order« der Monarchin Elisabeth oder ihres Premierministers William Cecil, Lord Burghley entstammen. Eine solche Verschwörung erfordere die einleuchtende, aber schwer zu beweisende Annahme, dass die Königin oder William Cecil entschieden hätten **:**

»We want this man (stay alive and) to be writing plays under a pseudonym.«[15]

Bekanntlich haben zahlreiche Schriftsteller und Dichter nicht unter ihrem Geburtsnamen geschrieben (wie zum Beispiel Amery, Apollinaire, von Arnim, Bernardt, Christie, Conrad, Enzensberger, Gorki, von Hofmannsthal, Huch, Molière, Möricke, Novalis, Paul, Remarque, Twain, Voltaire, um einige zu nennen). Die Nachwelt hatte in der Regel keine Probleme damit, die leiblichen Personen hinter ihrem Pseudonym zu identifizieren. Hingegen konnte eine wegen Todesbedrohung notwendig gewordene vollständige und dauerhafte »physische« Identitätsaufgabe und Auslöschung einschließlich Namensänderung von der Nachwelt praktisch nicht angenommen werden. Dies muss damit zusammenhängen, dass eine konzertierte Täuschung dauerhaft aufrechterhalten werden sollte und auch reale, verstorbene oder lebende Personen [z.B. Shakspere] als maskierende Bindeglieder zu Hilfe genommen wurden. Dies übersteigt die Vorstellungskraft vieler Menschen.

Mythos Shakespeare

Je intensiver und hartnäckiger sich die Forschung im 19.Jahrhundert bemühte, den Menschen und das Phänomen Shakespeare aufzuspüren, umso mehr schien er sich allen Aufklärungsversuchen zu entziehen. Das Rätselhafte um Shakspere's Person führte mangels Quellen dazu, dass sich im Laufe der langen Shakespeare-Rezeption ein (»fast religiöser«) Mythos entwickelte, der den großen Dramatiker der Weltliteratur ins Titanenhafte entschwinden ließ. Ein Mythos, der längst etabliert und bindend war, als man schließlich 200 Jahre später, ab etwa 1850, mit großem Forschungsaufwand daran ging, zahllose ungelöste Fragen auf eine empirische Basis stellen zu wollen.

Erst dadurch, dass sich Shakespeare zu einer nationalen Ikone entwickelt hatte und man von seinem Werk auf einen Charakter mit den Qualitäten eines Genies zurückschloss, wurde es möglich, den Mythos seiner Autorschaft aufrechtzuerhalten. Durch diesen Zirkelschluss (s.S.635f) konnte die negative Evidenz des »zweitrangigen« Charakters Shakspere's aus Stratford bequem umgangen werden und der göttliche »William« auf seinem Thron bleiben.

In Deutschland begann die Shakespeare-Verehrung bereits mit Lessing (die »Hamburgische Dramaturgie«, 1767), bevor Herder, Goethe und Schiller das Werk in den Olymp erhoben. Seine schier erdrückende literarische Größe ließ ihn früh zu einem »prometheischen Menschenbildner« werden.[16] Die legendär gewordenen

[15] The Shakespeare Mystery Frontline From the »Who wrote Shakespeare« from moot-court debate at American University Washington, DC (1987); Onlineversion: http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shakespeare/debates/americanudebate.html.

[16] Goethes Shakespeare Rede Onlineversion: https://archive.org/stream/biographischeaufoojahnuoft#page/372/mode/2up

Gestalten von Shakespeare's Dramen haben zu einem vergleichslosen weltweiten Ruhm des Verfassers geführt, der bis heute die Bühnen der Welt beherrscht. Auch Goethe trug zum Mythos Shakespeare bei, indem er über ihn schrieb:

> »Er wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug, seine Menschen nach, nur in kolossalischer Größe; darin liegt's, dass wir unsere Brüder verkennen; und dann belebte er sie alle mit dem Hauch seines Geistes, er redet aus allen, und man erkennt ihre Verwandtschaft.«[17]

Seit Generationen kursieren Witze über Shakespeare und das Autorschaftsproblem. Ein Cartoon im »New Yorker« im Jahre 2000 zeigt beispielsweise eine Dame auf einer Cocktailparty, die einen Experten um seine Meinung fragt:

> *»I'm confused now. Was Shakespeare somebody else or was somebody else Shakespeare?«*

Die Realität der Autorschaftsdebatte entspricht diesem Witz. Die Werke Shakespeare's wurden von »somebody else«[Marlowe] geschrieben, der in akuter Lebensgefahr 1593 Namen und Identität aufgeben und seine Dramen unter dem Namen Shakespeare veröffentlichen musste. Der Deckname wurde gewählt, weil ein real existierender William Shakspere aus Stratford sich bereit erklärte, ihn im Rahmen einer honorierten Vereinbarung dauerhaft zu maskieren, eine aufgrund der Fakten hochwahrscheinliche, aber den meisten unvorstellbar und absurd erscheinende Situation.

Auf der Webseite der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft fanden sich 2008 zur Autorschaftsdebatte keine Auseinandersetzungen mit der großen Zahl ungelöster Fragen. Die Gesellschaft hat die Zweifel zum Tabu erklärt. Sie führt die Urheberschaftsfrage gezielt ad absurdum, wenn sie Königin Elisabeth I. zu einer Autorschaftskandidatin erklärt und die Autorschaftstheorien – auch wenn sie wissenschaftlich nicht haltbar seien – »nichtsdestotrotz« als hochinteressant darstellt[18].

Eine illustre Reihe von Skeptikern

Theorien darüber, dass der Mann aus Stratford nicht der Verfasser der Werke Shakespeare's war, entstanden in den letzten Jahrhunderten in reichlicher Zahl. Ihren Verfechtern fiel früh auf, dass an der »Authentizität« des Werkeverfassers Shakespeare etwas nicht stimmen könne, ja dass regelrecht etwas faul sei.[19]

Bereits 1819/20 vertrat eine anonyme Person »Y« (später identifiziert als William Taylor of Norwich) im »Monthly Review[20]« die Meinung, dass Shakespeare und

[17] Johann Wolfgang von Goethe: Zum Shakespeare-Tag, in: Kunst und Literatur, Bd. 12. Hg. v. Erich Trunz und Hans Joachim Schrimpf, München 1981.

18 Webseite. der Deutschen Shakespeare Gesellschaft (2008)

[19] Vgl. Ignatius Donnelly: The Shakespeare Myth, in: The North American Review, Nr. 367, Boston 1887, p.572–582. http://www.unz.org/Pub/NorthAmericanRev-1887jun-00572

[20] Allardyce Nicoll: The First Baconian, in: The Times Literary Supplement vom 25.2.1932, p.128.

Marlowe identisch seien:

> »*(…) pretends that Christopher* ***Marlowe*** *is a non-entity; and that this pseudonymous appellation was assumed by the great Shakspeare himself, when he first went to London to try his luck as an actor and a dramatist. No doubt, the disappearance of Shakspeare for nearly five years, which are exactly coincident with* ***Marlowe's*** *period of celebrity, is a plausible argument. The ill-attested story of* ***Marlowe's*** *assassination, just at the moment of Shakspeare's emerging into conspicuity, under his real name, may tend to excite suspicion. Yet the reality appear to be strong,* ***Marlowe*** *published at Middleburg, without date, an obscene translation of the Elegies of Ovid, which was ordered to be burnt, in 1599, by the bishop of London. This visit to Middleburg accounts for the use which Marlowe was able to make of a play. in writing his Faustus. But no knowledge of high or low Dutch can be traced to Shakspeare.* ***Marlowe*** *published in 1587 a god translation of Coluthus's Rape of Helen;. Neither Shakspere nor his friend Henry Wriothesley can at that period have had the learning requisite to make such a translation.*«[21]

1824 musste Taylor im Auftrag des Herausgebers seine Theorie widerrufen, nachdem im Kirchenregister in Deptford der Todeseintrag Marlowe's entdeckt worden war, allerdings mit dem Namen eines Mannes, der mit dem Namen des 1925 im »Coroner's Report« aufgedeckten Mannes nicht übereinstimmt (»Christopher Marlow slain by Francis Archer, sepultus 1 of June[1593]«).

In welchem Ausmaß sich bekannte Schriftsteller[22] in der zweiten Hälfte des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts an der Autorschaftsdiskussion beteiligten, ist weitgehend in Vergessenheit geraten.

Charles Dickens …in einem Brief vom 13. Juni 1847 an William Sandys:

> »*It is a Great Comfort, to my way of thinking, that so little is known concerning the poet. The life of Shakespeare is a fine mystery; and I tremble every day lest something should come out (…).*«[23]

Ralph Waldo Emerson …formulierte 1880 nach langem Studium:

> »*I cannot marry this fact to his verse. Other admirable man have led lives in some sort of keeping with their thoughts.*«[24]

Henry James … in einem Brief an Violet Hunt 1903:

> »*I am ›a sort of‹ haunted by the conviction that the divine William is the biggest and most successful fraud ever practised on a patient world (…) It bristles with difficulties, and I can only express my general sense by saying that I find it almost as impossible to conceive that Bacon wrote the plays as to conceive that the man from Stratford, as we know the man from Stratford, did.*« [25]

[21] The Monthly Magazine, Vol. 48 (1819), p.492.

[22] Wilbur G. Zeigler: It was Marlowe. A story of the secrets of three centuries, Chicago 1895; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/itwasmarloweastoozeiggoog#page/n9/mode/2up

[23] The Complete Works of Charles Dickens, New York 2010.

[24] Ralph Waldo Emerson: Representive Men. Seven Lectures, Boston 1888, S.208; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/representativemexooemer#page/n9/mode/2up

[25] Percy Lubbock (Hg.): The letters of Henry James, Vol. 1, New York 1929, S.424, Onlineversion:

Mark Twain …schrieb in seinem letzten Buch 1909:

> *»We are The Reasoning Race, and when we find a vague file of chipmunk tracks stringing the dust of Stratford village, we know by our reasoning powers that Hercules has been along there. I feel that our fetish is safe for three centuries yet.«* [26]

Als Alternativkandidat stand zu Anfang – auch in Deutschland[27] – Francis Bacon ganz im Vordergrund. 1848 veröffentlichte Joseph C.Hart (1798–1855) in seinen Reiseberichten »The Romance of Yachting« einen Essay[28] mit einer der frühesten schriftlich fixierten Autorschaftsanalysen, in der er Zweifel an dem Autor der Shakespeare'schen Werke formulierte. 1857 erschienen William Henry Smiths »Bacon and Shakespeare«[29] und Delia Bacons »The Philosophy of the Plays of Shakespeare unfolded«[30].

Kuno Fischer stellte in seinem Festvortrag auf der Generalversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft in Weimar am 23.April 1895 fest, dass die Zahl der Schriften, die sich mit der Bacon-Shakespeare-Kontroverse beschäftigten, auf 255 angestiegen sei. Davon waren 161 amerikanischen, 69 englischen Ursprungs; 117 hatten sich für die Autorschaft Shakspere's erklärt, 73 dagegen. Im Jahre zuvor waren allein 61 Schriften über die Urheberschaftsfrage erschienen.

Anfang des 20. Jahrhunderts folgten zahlreiche umfangreiche, seriöse und kritische Monografien über den Autorschaftszweifel, so ▷George Greenwoods »The Shakespeare Problem Restated«[31] (1908) und »Is there a Shakespeare Problem?«[32] (1916), ▷Robert Frazers »The Silent Shakespeare«[33] (1915) und Greenwoods »Ben Jonson and Shakespeare«[34] (1921). Auch die Werke von Vertretern der Bacon-Theo-

http://www.archive.org/stream/lettershenryjames01jamerich#page/n465

[26] Mark Twain: Is Shakespeare dead? From my Autobiography, New York/London 1909, S.131; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/isshakespearedeaootwaiuoft#page/130

[27] Edwin Bormann: Der Shakespeare-Dichter. Wer war's? und Wie sah er aus? Eine Überschau alles Wesentlichen der Bacon-Shakespeare-Forschung, ihrer Freunde und ihrer Gegnerschaft, Leipzig 1902; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/dershakespearedoobormgoog#page/n22/mode/2up

[28] Joseph C. Hart: The Romance of Yachting. Voyage the First, New York 1848, S.214ff; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/romanceofyachtin48hart#page/214/

[29] William Henry Smith: Bacon and Shakespeare. An Inquiry touching Players, Playhouses, and Play-Writers in the Days of Elizabeth, London 1857; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/baconandshakespooneligoog#page/n4/mode/2up.

[30] Delia Bacons: The Philosophy of the Plays of Shakespeare unfolded, London 1857; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/philosophyofplayoobacorich#page/n5/mode/2up.

[31] George Greenwood: The Shakespeare Problem Restated, New York 1908; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/shakespeareprobloogreeuoft#page/n3/mode/2up

[32] George Greenwood: Is there a Shakespeare Problem, London und New York 1916; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/isthereshakespeaoogree#page/xxiv/mode/2up

[33] Robert Frazer: The Silent Shakespeare, Philadelphia 1915; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/silentshakespeaoofrazgoog#page/n4/mode/2up.

[34] George Greenwood: Ben Jonson and Shakespeare, Hartford 1921; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/benjonsonshakespoogreerich#page/n7/mode/2up

rie, zum Beispiel von ▷Nathaniel Holmes[35] (1875) oder ▷J. P. Baxter[36] (1915), sind heute zugänglich. Baxter vereinigte in einer 700-seitigen Monografie zahlreiche Fakten, die in den vorausgehenden 100 Jahren zusammengetragen wurden, mit einer Bibliografie von bereits circa 1000 Arbeiten! ▷Andrew Lang war einer der Ersten, der in »Shakespeare, Bacon and the great Unknown«[37] (1915) den großen Unbekannten jenseits von Francis Bacon zu suchen begann.

Wenn man die große Zahl von Experten betrachtet, die in dieser frühen Zeit ihren Zweifel an der Autorschaft Shakspere's aus Stratford formuliert haben, so dürften sie die Zahl der Experten übertreffen, die explizit für die Stratford-Hypothese stritten. Diese Experten gingen – als »Gläubige« – einfach davon aus, dass trotz immenser Widersprüche die Identität von Shakspere selbstverständlich sei. Das Gebäude ihres »Shakespeare-Mythos« entsprach etwa dem eines Theologen, dem niemand abverlangt hätte, die Existenz Gottes in Zweifel zu ziehen.

Die gewaltigen gedanklichen Anstrengungen und Kontroversen der Vergangenheit kennt heute kaum noch jemand. Der Zweifel wurde als ein eigenes Übel zu Grabe getragen und ein »unbefriedigender« Frieden hergestellt.

In welchen Dimensionen die Kontroverse dennoch bis heute weiterwirkt, zeigt eine Kritik an dem Vorschlag[38], das gewachsene Wissen um die Autorschaftsproblematik in Lehrpläne über Shakespeare einzubeziehen. Hierzu meinte der Harvard Professor und Shakespeare-Experte Greenblatt in einem Brief[39] an die »New York Times« 2005 empört: Eine Nichtanerkennung des Stratford Mannes entspräche der »Nichtanerkennung des Holocausts« :

> *»In both cases an overwhelming scholarly consensus, based on a serious assessment of hard evidence, is challenged by passionately held fantasies whose adherents demand equal time. The demand seems harmless enough until one reflects on its implications. Should claims that the Holocaust did not occur also be made part of the standard curriculum?«*

John Michell[40] setzte sich in Kapitel VIII (»The Professional Candidate«) seiner Monographie »Who wrote Shakespeare« (1996) mit »Marlowe« auseinander und endete mit dem bemerkenswerten Satz, der die Voraussetzung und Grundlage die-

35 Nathaniel Holmes: The Authorship of Shakespeare, Cambridge 1887; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/authorshipshake02holmgoog#page/n6/mode/2up

36 J. P. Baxter: The Greatest of literary Problems. The Authorship of the Shakespeare Works, Boston und New York 1915; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/greatestofliteraooba#page/n9/mode/2up

37 Andrew Lang: Shakespeare, Bacon and the great Unknown, London 1912; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/shakespearebaconoolanguoft#page/n9/mode/2up,

38 William S.Niederkorn: The Shakespeare Code, and Other Fanciful Ideas From the Traditional Camp, in: The New York Times vom 30. September 2005; Onlineversion: http://www.nytimes.com/2005/08/30/books/30shak.html?_r=2

39 Stephen Greenblatt: Shakespeare Doubter, in: The New York Times vom 30. August 2005; https://doubtaboutwill.org/greenblatt_slip

40 John Michell, Who wrote Shakespeare, Thames and Hudson (1996)

ses Buch darstellt**:**

> *If he* [Marlowe] *really did survive his own murder there is* ***no limit*** *to what he can be supposed to have done later.*

Dieses Buch vermag den Riegel (»*limit*«) eines bisher verschlossenen Fensters zu lösen. Erst hierdurch konnte es möglich werden, ungeahnte Ausblicke in eine noch »unbekannte« Landschaft zu werfen.

London im Jahre von Shaksperes Tod
(VISCHER's VIEW OF LONDON, 1616)

2. Der größte Dichter aller Zeiten – ein Kaufmann aus Stratford?

Vier Argumente pro Shakspere

Kapitel 2 betrachtet kurz die vier Hauptargumente »***pro***« Shakspere, die bis heute dafür verantwortlich sind, dass die Welt in William Shakspere aus Stratford den Autor der Werke William Shakespeare's erkennt, obwohl es keinen Beweis für Shakspere's literarisches Wirken zu seinen Lebzeiten gibt. Es existiert eine unüberbrückbare Kluft zwischen den Lebensdaten des vermeintlichen Autors und den Inhalten seiner Werke. Man mag dies drehen oder wenden, aber diese Kluft besteht und sie hat sich nicht grundlos aufgetan.
Alles deutet darauf hin **:** Shakspere übernahm zu Anfang die Rolle eines Strohmanns für Marlowe. Angeordnet von höchster Stelle, sollte das Leben des vom Tod bedrohten Christopher Marlowe auf diese Weise gerettet und geschützt werden. Die Verschwörung wurde zu einem Erfolg, ihr Geheimnis dürfte - so bleibt zu hoffen - keinen dauerhaften Bestand haben.

Es ist wohl nicht von ungefähr, dass im 21. Jahrhundert zwei Universitäten, die Brunel Universität in London und die Concordia Universität in Portland, Oregon USA ein Masterprogramm »Shakespeare Authorship Studies« eingeführt haben, mit Gegenwehr der »Shakespeare Community«[1]

Die Argumentation »*pro*« Shakspere's Autorschaft beruht weitgehend auf der »First Folio«. Im Widerspruch hierzu stehen die Quellen für die Lebenszeit von Shakspere, die die Evidenzen der posthumen Aussagen in der »First Folio« nirgends bekräftigen oder bestätigen können. Um Shakspere als Werkeverfasser zu akzeptieren, bedürfte es aber eindeutiger Belege aus Shakspere's eigener Lebenszeit. Diese sind trotz großer Anstrengungen nie gefunden worden. Die Argumente, die bis heute zu der Ansicht führten, dass William Shakspere aus Stratford die Werke schrieb, sollen hier kurz betrachtet werden.

Es sind vier Hauptgründe, die auf den ersten Blick zur Annahme einer Autorschaft Shakspere's berechtigen. Jeder ist jedoch bei näherem Hinsehen in sich fragwürdig.

1 Stanley Wells**:** (Former Director of the »Shakespeare Birthplace Trust«) »*...the ludicrous authorship debate. the reason that I feel we must engage with it...it is infiltrating the Academy...*«. Diskussion mit Carol Rutter, The University of Warwick, 2012.,. http://www.youtube.com/watch?v=YfJ45tT6pVo

Die »First Folio« (1)

Die 1623, sieben Jahre nach dem Tod Shakspere's(1616) erschienene Gesamtausgabe der Werke William Shakespeare's »*Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories & Tragedies*«, die sogenannte »First Folio«[2] (oft als FF oder F 1 bezeichnet, Bild s.S.15), weist zum ersten Mal mit nur zwei kleinen lobenden Anspielungen (Ben Jonson**:** »*Sweet Swan of* ***Avon***«; Leonard Digges**:** »*Thy* ***Stratford Moniment***«) darauf hin, dass der Autor aus »Stratford upon Avon« kam.

Der »Sweet Swan of Avon scheint zu suggerieren, dass der besungene Dichter Shakespeare aus einem Ort kam, der nahe des Flusses »Avon« lag, also aus Stratford. Da aber in England mehrere Flüsse mit Namen »Avon« existieren, dürfte die Mehrdeutigkeit beabsichtigt gewesen sein, wenn man bedenkt, dass schon 1592 Samuel Daniel in »Delia« (Sonett 52) und 1594 Michael Drayton in »Ideas Mirrour «(Sonett 24) die literarische Berühmtheit des Flusses »Avon« hervorhoben. (»Drayton*:* »*and* Avons *fame, to* Albyons *Clives is raysed*«, Daniel: »*But* Avon *rich in fame, though poor in waters, Shall have my song, where Delia hath her seat*. Avon *shall be my* Thames«.) Hiermit kann nicht Shakspeare aus Stratford, sondern nur der literarische Zirkel um Maria Sidney Herbert, Countess of Pembroke im »Wilton House« in Wiltshire am ***Avon*** mit Dichternamen wie »Michael Drayton[3]«(s.S.607ff), »Samuel Daniel«, »John Davies«(S.S.90ff, S.32ff) gemeint gewesen sein.

Jonson und Digges haben sich zu Shakspere's Lebzeiten nie positiv über ihn geäußert. Vom Titelblatt der »First Folio« allein ist nicht herzuleiten, dass der dort gedruckte Name des Dichters Shakespeare einen Bezug zu Shakspere aus Stratford herstellt. Erst mit Erscheinen der »First Folio« begannen die Fragen zur leibhaftigen Person und damit die Debatten. Es war und ist bis heute kaum zu verstehen, warum in Bezug auf einen so übermächtigen Dichter ausschließlich posthume, aber keine zu Lebzeiten entstandenen Quellen existieren.

Ben Jonson erwähnt in seinem Hauptwerk »The Workes« (1616), dass in zwei seiner Stücke, in der Komödie »Every Man in His Humor« [Aufführung 1598] und in der Tragödie »Sejanus« [Aufführung 1603] Shakespeare zu den Hauptdarstellern (»*principall Comedians*« und »*principall Tragoedians*« - s. Faksimile S.S.58) gehörte. Die ungewöhnlich plazierten Bezugnahmen zu Shakespeare als Schauspieler erfolgten allerdings erst 13 und 18 Jahre nach den Aufführungen der Stücke. Warum geschah dies nicht bereits in den Quartos »Every Man in his Humor« (1601) und »Sejanus« (1605?) Ben Jonson muss 1616 bereits von seinem Auftrag, einen Zu-

[2] Internet Shakespeare Editions**:** **First Folio**; Onlineversion**:** http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/book/SLNSW_F1/3/

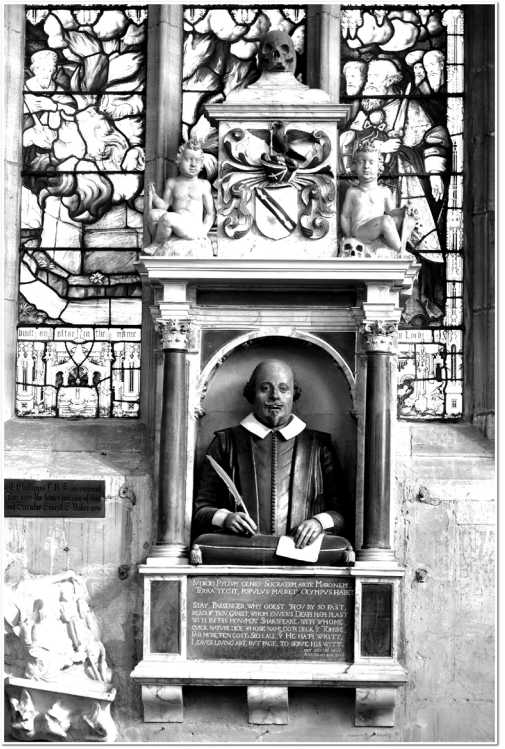
3 Minor Poems of Michael Drayton, 1907. https://archive.org/stream/minorpoemsmicha00draygoog#page/n5/mode/2up Drayton wird in diesem Buch, ähnlich Shakeapeare, als frühes Pseudonym von Marlowe erkannt (Drayton s.S.607f)

eignungstext für Shakespeare's »First Folio« zu verfassen und von der Vollendung des Komplotts gewusst haben. Jenseits ihrer zwei späten posthumen Anspielungen auf Shakspere lieferten Jonson und Digges, zum Bedauern der Nachwelt, in der »First Folio« keine zusätzliche Informationen, die die Person Shakspere erkennbarer machten. Die »First Folio« enthält keine Hinweise auf das Geburts- oder Todesdatum von Shakspere, auf den Namen eines Familienmitgliedes oder auf irgendein Detail aus seinem Leben. Das ist – auch wenn wir vom 17. Jahrhundert sprechen – nicht leicht nachzuvollziehen. Zugleich werden in der »First Folio« die fehlenden spezifischen persönlichen Fakten durch allgemeine Superlative ersetzt, die den Autor der Werke Shakespeare's (»*Soul of the Age*«), nicht aber die Person Shakspere kennzeichnen. Es ist schwer verstehbar, warum in den immerhin sieben Jahren zwischen Shakspere's Tod und der Veröffentlichung »seiner« Werke nicht eine der Bedeutung des Dichters angemessenere und spezifischere Würdigung auch seiner Person verfasst wurde.

Heminges und Condell (2)

Als stärkste (posthume) Verbindung zwischen dem Werkverfasser und Shakspere aus Stratford gelten seit jeher die Vorworte von Shakspere's Theaterkollegen John Heminges und Henry Condell in der »First Folio«. Viele Experten erkannten in diesen die Handschrift Ben Jonsons und gingen davon aus, dass die Theateranteilseigner und Schauspieler Heminges und Condell nicht in der Lage gewesen sein können, die ihnen zugeschriebenen Zueignungstexte (»*The Epistle Dedicatorie*«) zu verfassen[4]. Es gibt keine Quelle dafür, dass Heminges oder Condell je eine Zeile geschrieben haben. Dass in Shakspere's Testament das Vermächtnis von Geld zugunsten von Condell und Heminges (für den Kauf von Freundschaftsringen) nicht unmittelbar bei der ersten Abfassung des Testaments (Januar 1616), sondern nachträglich im Rahmen eines handschriftlichen Ein- oder Nachschubs (März 1616?) erfolgte, ist dubios. Man darf vermuten, dass dieser verspätete handschriftliche Einschub bereits im Zusammenhang mit der Vorbereitung der Drucklegung der Vorworte von Heminges und Condell für die »First Folio« durch Ben Jonson erfolgte und somit schon Teil des Komplotts war. Die meisten Shakespeare-Experten scheinen von der mangelnden Spezifizierung der Stratford-Person in der »First Folio«, von den doppeldeutigen Anpreisungen (»*You art a moniment without a tomb*«; S.79ff.) und der unklaren Rolle, die Shakspere gespielt hat, nicht berührt zu sein. Man fragt sich allerdings, warum diese Lobrede erst sieben Jahre nach seinem Tod anlässlich der Drucklegung der ersten Gesamtausgabe, nicht aber zu Shakspere's Lebzeiten oder anlässlich seines Todes zustande kam.

[4] A.J.Pointon, The Man who was Never SHAKESPEARE, Parapress,2011



Die Shakespeare-Büste in der Seitenwand der Dreifaltigkeitskirche in Stratford, errichtet um 1623. (sog.Johnson-Skulptur)

Die **Shakespeare-Büste** in der Seitenwand der Dreifaltigkeitskirche Stratford (s.Bild) zeigt heute einen Mann mit einem Schreibutensil in der Hand, einem Gänsekiel, also einen Dichter. Aber die Figur hat nicht mehr das gleiche Aussehen wie zu ihrer Errichtung um 1623. Die Zeichnung des Antiquars William Dugdale aus dem Jahr 1634 zeigte einen Mann mit einem fallenden Schnurrbart, der einen Getreidesack im Schoß hält (Kupferstich 1656 S.63), aber keine Schreibwerkzeuge oder ein Papier. Die Grabbüste illustrierte also erst nach ihrer grundlegenden Restauration (1749) einen Schriftsteller.

Aus den rätselhaften Zeilen unter der Büste, in der die Kirchgänger der Gemeinde Stratford Shakspere erkennen sollten, ist nicht herauszulesen, dass er ein Dichter war. Der Inhalt konnte so gut wie nicht gedeutet werden. Der Text nennt keine Namen, keine Auszüge aus seinen Stücken, erwähnt keine Verse, keine Dramen oder etwas vom Theater. Die meisten Shakespeare-Experten können mit diesen Zeilen kaum etwas anfangen. Die Grabinschriften vergleichbarer zeitgenössischer Schriftsteller weisen den Verstorbenen eindeutig als Autor aus. Warum nicht auch bei Shakspere?

Die Argumentation, dass der »geschraubte« Text des **Grabmonuments** Methode habe und eine verschlüsselte Botschaft, ein zu entzifferndes Rätsel (»*riddle*«) enthalte, erscheint evident. Eine plausible Interpretation für einen verschlüsselten Text lieferte Peter Farey im Jahr 2007 (s.S.175ff).

Shakspere – Shakespeare (4)

Der wesentlichste Grund für die Annahme, dass Shakspere und Shakespeare identisch seien, wurde naturgemäß darin gesehen, dass der Bürger aus Stratford und der Werkeverfasser den [annähernd] gleichen Namen trugen. Wie könnte es sein, so die Lehrmeinung, dass dies nicht identische Personen waren? Ausgehend vom Namen auf der Titelseite der Gesamtausgabe erscheint es aber, wie später in verschiedenen Details zu zeigen sein wird, keineswegs zwingend, den Werkeverfasser Shakespeare und die Person Shakspere aus Stratford gleichzusetzen.

Die erste Silbe von Shakspere aus Stratford wurde phonetisch kurz (als ***Shak***spere, *Shax*pur, *Shax*per, *Shag*sper etc.) ausgesprochen, sodass man ihn mit dem phonetisch lang ausgesprochenen ***Shake***speare weder gleichsetzte noch verwechselte. Während der Name der Shakspere's aus Stratford in den aufgefundenen »familiären« Dokumenten (entstanden bei Anlässen wie Taufe, Hochzeit, Tod, Testament, Signaturen) auf verschiedene Art, aber stets phonetisch kurz (»*Sha**k***«) geschrieben wurde, erscheint der Name des Dichters und Dramatikers auf den bereits zu Lebzeiten gedruckten Werken und Gedichten fast einheitlich als *Sha**ke**-speare*.[5] Warum wurde lebenslang zwischen dem »Familien«- (Details s.S.75ff.) und dem »Dichter«-Namen unterschieden?

Auffällig ist, dass der gedruckte Name des Dichters William Shakespeare in etwa der Hälfte der Fälle mit Bindestrich geteilt wird, was zur damaligen Zeit in England eine Rarität darstellte[6]. Die Experten sind bis heute dafür eine plausible Interpretation schuldig geblieben. Shakspere's Name wurde in den circa 60 nicht-literarischen Dokumenten, in denen er auftaucht, niemals geteilt geschrieben. Natürlich wurde auch dieses Argument zu neutralisieren versucht und man fand tatsächlich seltene Beispiele von Namen mit einer zweigeteilten Schreibweise (z.B.Walde-greve, Al-de). Der mit Bindestrich aufgetrennte Name »Shake-speare« lässt einen »Kunstnamen«, ein Pseudonym vermuten.

Die Auftrennung des Namens, wie er zu Lebzeiten des Dichters in zahlreichen sogenannten Quarto-Einzelausgaben gedruckt wurde[7], erschien aber nicht nur erneut in verschiedenen Lobreden der »First Folio« (von J. M. – James Mabbe? – und Leonard Digges), sondern auch noch Jahrzehnte nach dem Tod Shakspere's auf späten Quarto-Ausgaben. Die Frage ist – warum?

5 Bis auf drei früh korrigierte Ausnahmen.

6 Naturgemäß wurden auch hier als Gegenargumente seltene Namenstrennungen so lange gesucht, bis sie gefunden wurden, zum Beispiel auffälligerweise bei Buchdruckern wie Waldegreve, All-de, **:** http://shakespeareauthorship.com/name1.html

7 Quarto-Faksimiles http://special-1.bl.uk/treasures/SiqDiscovery/ui/search.aspx

3. Warum war Shakspere nicht Shakespeare?

Kapitel 3 fasst die wichtigsten, seit ca 1850 zusammengetragenen Argumente »*kontra*« Shakspere« zusammen. Die Autorschaftsdebatte wäre wegen einzelner gewichtiger Argumente, die gegen Shakspere's dichterische Identität sprechen, nicht entstanden. Erst die stetig gewachsene »kumulative negative Gesamtevidenz« hält die Debatte aufrecht. Zahlreiche Quellen und über Jahrhunderte dokumentierte Widersprüche provozieren die nicht nachlassende Suche nach noch ausstehenden Antworten vieler Fragen. Erst wenn diese Fragen nicht mehr zu einem Tabu[8] erklärt und beantwortbar geworden sind, wird die Autorschaftsdebatte zu einem Ende kommen.

William Shakspere, ein Geschäftsmann, kein Dichter.

Es haben sich auch nach 400 Jahren intensiver Recherchen keine Dokumente finden lassen, die eine schriftstellerische oder künstlerische Tätigkeit von William Shakspere zu seiner Lebenszeit (1564–1616) belegen. Man hätte bei dem »grössten« Dichter der Neuzeit zumindest »literarische« Rudimente erwartet wie etwa Briefe, Manuskripte, Notizen, Einträge, Tagebücher, Nekrologe, Berichte seiner Freunde, Honorarabrechnungen, Hinweise auf ein Patronat oder ein Mäzenatentum, anhand derer man hätte vermuten können, dass Shakspere mit Shakespeare identisch war und er fähig war, die ihm zugeschriebenen Werke zu verfassen. Da alle zeitgenössischen Dramatiker solcherlei Spuren hinterlassen haben[9], fällt die völlige Spurenlosigkeit der Shakespeare'schen Biographie um so mehr auf.
Für die Lebenszeit von Shakspere ließ sich weder ein Beleg dafür finden, dass der Dichter Shakespeare aus *Stratford* kam, noch dafür, dass Shakspere aus Stratford dichterische Aktivität entfaltete. Shakspere hat sich zu Lebzeiten nie als Autor ausgegeben und er wurde von seiner Umwelt nie als solcher wahrgenommen. Quellen speziell über die Geschichte von Stratford liefern keine Informationen, dass der dort ansässige Shakspere zu seinen Lebzeiten als Dichter bekannt war.

Auch Shakspere's »vermeintliche« 20 *Londoner* Jahre (1592-1612) sind nicht dokumentiert: Es gibt keine Erinnerungen von ihm selbst oder anderen, die diese Epoche seines Lebens belegen: keine Korrespondenzen, keine Berichte, Gesprächsnotizen, keine Honorarabrechnungen, kein Patronat, keine Elogen auf andere, keine Anekdoten oder Darstellungen von Begegnungen mit ihm. Es lässt sich niemand

[8] J. Denham Parsons: The Great Taboo in Englisch Literary Circles, London 1919; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/boycottedshakespooparsrich#page/n25/mode/2up
[9] Vgl. Diana Price: Shakespeare's Unorthodox Biography, Santa Barbara 2001.

– kein zeitgenössischer Schriftsteller, Tagebuchschreiber oder Chronist – ausfindig machen, der berichtet hätte, dass er einem Autor namens William Shakspere begegnet wäre, mit ihm auf irgendeine Weise kommuniziert und seine Persönlichkeit in irgendeiner Form beschrieben hätte. Dies ist schwer verständlich, wenn man die damalige Popularität seiner Theaterstücke bedenkt.

Zeitgenossen haben ihn in den mehr als 50 aus der Lebenszeit Shakspere's aufgefundenen Dokumenten als Geschäftsmann, Immobilienbesitzer und -makler, als Anteilseigner an Theatern und Geldverleiher, als Steuerhinterzieher, Prozessführer, Warenhändler und als Mann mit einer Familie wahrgenommen, nicht aber als Dichter. Dokumente aus den späten Jahren des 16. Jahrhunderts zeigen, dass Shakspere Einnahmen erzielte, die es ihm erlaubten, Personen Darlehen zu geben und diese notfalls über Gerichte einzutreiben. Shakspere's Beitrag zur Theatergesellschaft war in erster Linie finanzieller und unternehmerischer Art.

Shak**e**speare wirkt aus heutiger Sicht wie jemand, der in seiner Leibhaftigkeit der eigenen Zeit vollständig enthoben oder ihr dauerhaft abhanden gekommen war, der als künstlerisches Individuum vor seiner eigenen Zeit verborgen blieb oder dem man die Gelegenheit entzogen hatte, präsent zu sein. Diese Situation wird erst verständlich, wenn man Shakespeare durch Marlowe ersetzt.

Es ist unbegreiflich, dass ein so herausragender Autor über den Zeitraum mehrerer Dekaden in der Gesellschaft von London keine persönlichen Spuren hinterließ und sich sein Bedürfnis nirgends niedergeschlagen hat, über sein immenses Wissen mit der Gesellschaft zu kommunizieren. Die (Literatur-)Wissenschaft ist bis heute darauf eine befriedigende Antwort schuldig geblieben; dies vor dem Hintergrund eines immensen Ausmasses literarischer Dokumente im »Elisabethanischen und Jakobinischen« Zeitalter allein in London und England zeitnah zu Shakspere. In Kapitel 11 und 12 wird auf die Paradoxie dieser Massierung zeitgenössischer Literaten samt ihrer veröffentlichten Werke und Dokumente (Liste S.636) aufmerksam gemacht, die heute in entsprechenden Datenbanken (z.B. **E**arly **E**nglish **B**ooks **O**nline, EEBO) fast lückenlos zugänglich sind

»Lost years« – Welche verlorenen Jahre ?

Seit den »*Lost Years*« Büchern von Arthur Acheson[10]/Ernst A.J.Honigmann[11] ist einer breiteren Öffentlichkeit bekannt, dass über Shakspere's literarisch formende Jahre in London (1585 bis 1593) keine Quellen, auch keine »merkantilen«, existieren. Der Begriff »*Lost Years*« unterstellt unausgesprochen, dass man über das künstlerisch-literarische Schaffen Shakspere's jenseits der »verlorenen Jahre« mehr wisse. Dies ist aber nicht der Fall. So weiß man beispielsweise über die ersten 20 Jahre

10 Arthur Acheson, Shakespeare's Lost Years in London,1920 http://archive.org/stream/Shakespeare'slosooachegoog#page/n6/mode/2up_

11 Ernst A. J. Honigmann: The Lost Years, Manchester/New York 1985.

seines Lebens bis auf die durch Kircheneinträge dokumentierten Ereignisse (Taufe, Geburten, Hochzeit, Todesfall, Familie etc.) so gut wie nichts. Die ersten 20 Lebensjahre müssen für Shakespeare jedoch eine in jeder Hinsicht prägende Zeit dargestellt haben. Auch diese Jahre müssten wegen des Fehlens von Hinweisen auf Shaksperes literarisches Talent als »*lost years*« bezeichnet werden.

In Ermangelung fundierter Kenntnisse sind umso mehr Legenden entstanden, die sich auf überlieferte Anekdoten zurückführen lassen. John Aubrey[12] (1626–1697) übernahm in seinen über Shakspere erhalten gebliebenen Notizen die von William Beeston (1606?–1682) überlieferte Bezeugung, dass Shakspere, wenn aufgefordert, zu schreiben, in Not geriet:

> »*He was not a company keeper; lived in Shoreditch; wouldn't be debauched, and (…) if invited to writ he was in pain (…).*« [Diese Notiz wurde erstmalig 1823 veröffentlicht!]

Es ist schwierig, über den Wahrheitsgehalt dieser »Anekdote» zu urteilen. Für die weit verbreitete Meinung, dass Shakspere eine prominente öffentliche Figur des Londoner Zeitgeschehens war, gibt es keinen Beleg. Er exponierte sich niemals öffentlich, weder als Person noch als Dichter und Schriftsteller. (Unberücksichtigt sind die mit Shakespeare signierten Zueignungstexte an Henry Wriothesly in »Venus und Adonis[13]« und »Lucrece«[14].)

Es existieren auch keine Quellen, dass Elisabeth I. oder Jakob I. jemals Shakspere begegnet wären oder seinen Namen geschrieben hätten, obwohl verschiedene Stücke von Shakespeare nachweislich am Hof aufgeführt wurden (»Mitsommernachtstraum«, »Was ihr wollt«, »Maß für Maß«, »Kaufmann von Venedig«). Sogar nachdem »Richard II.« als Teil der »Essex Rebellion« aufgeführt wurde, wurde Shakspere nicht erwähnt. Auffällig und einmalig unter den zeitgenössischen Dichtern ist auch, dass Shakespeare zum Tod von Elisabeth I.(1603) und zur Inthronisation von Jakob I. »literarisch« stumm blieb[15].

Referenzen aus seiner Lebens- und Schaffenszeit

Bis heute entdeckte personale Referenzen zur Lebens- und Schaffenszeit Shakspere's/Shakespeare's lassen sich aufteilen in ca. 120, die sich auf das Werk beziehen und sehr wenige, die auf die Person Shakspere selbst eingehen. Letztere sind als

[12] Andrew Clark (Hg.): »Brief lives«, chiefly of contemporaries, set down by John Aubrey, between the years 1669 & 1696; London/Edinburgh/New York 1898, S.97; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/cu31924088005628#page/n119/mode/2up

[13] William Shakespeare: Venus y Adonis, New York 1912, S.4; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/venusyadonisooshakgoog#page/n58/mode/2up.

[14] William Shakespeare: Lucrece, London 1594, S.59; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/lucreceooleeuoft#page/n63/mode/2up.

15 Eine plausible Erklärung wird im letztem Absatz des Abschnitts „Keine Hinweise auf Beziehungen zu Hof und Adel"-s.S.54ff) gegeben.

Beleg für einen »literarisch aktiven« Shakspere nicht brauchbar:

So bewerten alle Shakespeare-Biographien eine Textstelle von Robert Greene aus dem Jahr 1592 als Beweis für eine dichterische Aktivität Shakspere's. In dieser Quelle ist die Rede von einem »*Shake-scene*«, der sich für den besten Schauspieler im Lande hält. Hiermit kann aber nicht Shakspere sondern nur der damals berühmteste »Bühnenerschütterer« und Schauspieler Londons Edward Alleyn gemeint gewesen sein, der die großen Rollen in Marlowe's Theaterstücken (»Tamburlaine«, »Der Jude von Malta«,»Dr. Faustus«) verkörperte (Details S.87ff).

In Thomas Nashes Werk wird der Dichtername Shakespeare nie erwähnt. Aber eine indirekte Referenz entstammt Nashe's Vorrede »To the Gentlemen Students of Both Universities« zu Robert Greenes Romanze »Menaphon« (1589):

> *»(…) yet English Seneca read by candlelight yeelds many good sentences, as ›Blood is a beggar‹, and so forth; and if you intreate him faire in a frostie morning, hee will afford you whole* ***Hamlets****, I should say handfuls of Tragical speeches.«*[16]

Es wird darin aber nur auf die Existenz des Stücks »Hamlet« angespielt. Eine ähnliche Referenz ist in »Pierce Pennilesse«[17] (1592) enthalten, die sich auf »Heinrich VI.« bezieht, ein Drama, an dem nach Meinung von E.K.Chambers und Walter W.Greg Shakespeare keinen Anteil hatte. Es sind bei Nashe nur verdeckte Anspielungen auf einen Dichter Shakespeare zu finden, vornehmlich in den Pamphleten »Strange News«[18](1592) und »Have With You to Saffron Walden« (1596), der Name Shakespeare wird darin aber nicht genannt.

Der Eintrag in Manningham's Tagebuch[19] stellt eine ihm von einer ungewissen Person (*"Mr..Touse?"*) übermittelte Klatschgeschichte dar ohne empirischen Wert:

> *»March 1601 Vpon a tyme when Burbidge played Richard III. there was a citizen grone soe farr in liking with him, that before shee went from the play shee appointed him to come that night vnto hir by the name of Richard the Third.* ***Shakespeare*** *ouerhearing their conclusion went before, was intertained and at his game ere Burbidge came. Then message being brought that Richard the Third was at the dore,* ***Shakespeare*** *caused returne to be made that William the Conqueror was before Richard the Third.* ***Shakespeare's*** *name William. (Mr. Touse.)«*

John Davies of Hereford's Epigramme Nr.159, 160, 161 in »*The Scourge of Folly*«[20] (1611) beziehen sich auf den Dichter Shake-speare (»*To Our English Terence*«). Hier

[16] Robert Greene: Menaphon,London 1589,S.9; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/cu31924013129790#page/n21/mode/2up

[17] The Works of Thomas Nashe, ed. by Ronald B. McKerrow, London 1904, S.8; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/worksthomasnashoomckegoog#page/n10/mode/2up,

[18] The complete Works of Thomas Nashe, London 1883/84; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/completeworksth02nashgoog#page/n15/mode/1up

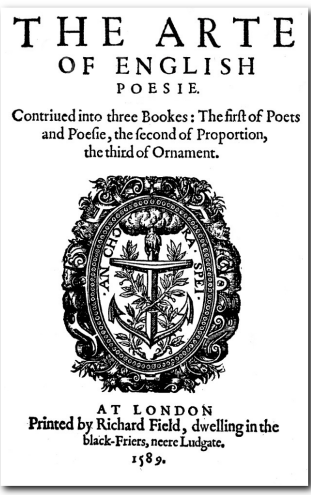
[19] Diary of John Manningham of the Middle Temple, and of Bradbourne, Kent, Barrister-at-Law, London 1868, S.39; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/johnmanningdioocamduoft#page/38/mode/2up/.

[20] The complete Works of John Davies, London 1878, S.94, Onlineversion: http://www.archive.org/stream/completeworksjo03grosgoog#page/n94/mode/2up.

wird in aller Deutlichkeit auf das Autorschaftsproblem hingewiesen (Details S.90ff, S.596f).

»Venus und Adonis« Shakspere's Opus 1 ?

Das Versepos »Venus und Adonis« (V&A, am 18. April **1593** anonym bei der Druckergilde eingereicht) erschien im September **1593** als William Shakespeare's Opus **1** (»*first heire of my invention*«). In der Zueignung, nicht hingegen auf dem Titelblatt (S.157), weist sich der Autor *erstmals* als »William Shakespeare« aus. Bis zu diesem Zeitpunkt existiert keine Quelle, die Shakespeare als Dichter oder Schauspieler kenntlich macht. Es ist kaum vorstellbar, dass Shakspere, aus dem Nichts heraus, ohne erkennbare Vorleistungen erstmals in seinem 30. Lebensjahr mit dem Meisterwerk »Venus und Adonis« an die Öffentlichkeit trat. Das Werk wurde von dem aus Stratford nach London übersiedelten Richard Field gedruckt, der bereits 1588 für William Cecil »The Copy of a Letter sent out of England to Don Bernadin Mendoza« gedruckt hatte. Zwischen Field und Cecil müssen enge Verbindungen bestanden haben, denn in »**The Arte of English Poesie**«(1589 mit gleichem Titelemblem und Drucker wie Shakespeare's op.1.»V&A« und op.2 »Lucrece«) druckte Field an William Cecil eine Zueignung[21] (verfasst höchst wahrscheinlich von dem wahren Autor). Dass sich hinter dem anonymen Autor des eindrücklichen literarischen Werkes »The Arte...« der wahre Shakespeare (»*the veritable author*«) und nicht ein unbekannter George Puttenham verborgen haben dürfte – wurde von Walter Begley[22] (1905), B.M.Ward[23] (1925) und anderen mit plausibler Argumentation analysiert:


THE ARTE
OF ENGLISH
POESIE.
Contriued into three Bookes: The first of Poets and Poesie, the second of Proportion, the third of Ornament.
AT LONDON
Printed by Richard Field, dwelling in the black-Friers, neere Ludgate.
1589.

Anonymer Autor »The Arte of English Poesie« (1589) - Zueignung an William Cecil - Drucker: Richard Field

> **Begley** (1905):»...*To sum up the case for the* ***Puttenhams.*** *It seems as if George could not possibly be responsible for ›The Arte of English Poesie‹ (…) I therefore suggest Bacon as a working hypothesis,* ***until the veritable author be clearly discovered.***

[21] Edward Arber u.a. (Hg.): The Arte of English Poesie, London 1869; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/arteenglishpoesoounkngoog#page/n23/mode/1up

[22] Walter Begley (Hg.): Bacon's nova resuscitatio; or, The unveiling of his concealed works and travels, London 1905; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/baconsnovaresusco1begl#page/108/mode/2up

23 B.M.Ward:The authorship of the Arte of English Poesie: a suggestion Rev.Engl.Studies.1925

Ward (1925)**:** »*...rule out the possibility of Puttenhams authorship of the "Arte"…»to make his authorship untenable«*

Es sei hier das enge zeitliche Aufeinanderfolgen brisanter Ereignisse (Zeittafeln S.128 und S.462) vorweggenommen**:** Im April/Mai 1593 geriet der seit bald einem Jahrzehnt als Dramatiker in London berühmte Marlowe in akute Lebensgefahr. Er konnte sich nur durch Todesvortäuschung und Aufgabe seiner Identität retten (Details Kap.5, S.124ff). Wäre er, wie bereits sein Dichterfreund Thomas Kyd, auf der Streckbank gelandet, wäre nicht auszuschließen gewesen, dass er über seine einflussreichen Gönner William Cecil und seinen Sohn Robert Cecil, über Thomas Walsingham, Robert Devereux und andere »ausgesagt« hätte. Dieses Risiko musste unter allen Umständen vermieden werden. Nach Marlowe's Vorladung und Belassung auf freiem Fuß gab es einen äußerst engen Zeitrahmen, in dem er vor dem Galgen gerettet werden konnte. In der Woche, die der Vorladung Marlowe's vor dem »Kronrat« (Privy Council) am 20. Mai 1593 folgte, tagte der Privy Council drei Mal (am 23., 25., und 29. Mai 1593). Nur Tage danach war Marlowe für die Öffentlichkeit nicht mehr am Leben und nach später umlaufenden Gerüchten im Streit «erstochen«. Das »tödliche« Ereignis wurde, entsprechend einem erst 332 Jahre später (1925) aufgefundenen lateinischen Dokument, vom königlichen Untersuchungsrichter im legalen Einflussbereich der Krone (zwölf-Meilenzone», *within the verge*«[24]) als Folge eines Streits um eine Rechnung dokumentiert.

Hypothetisch kann man im Frühjahr 1593 von folgendem Ablauf ausgehen**:** Der Verleger und Drucker Richard Field schickte sich an, »Venus und Adonis« herauszubringen. Shakspere dürfte zu jener Zeit einer ökonomischen Depression auf der Suche nach Arbeitsmöglichkeiten Richard Field[25] in London als Anlaufstelle aufgesucht haben. Der zu dieser Zeit tödlich bedrohte Marlowe oder seine Unterstützer sind Shakspere dort erstmals begegnet[26]. Zur Lebensrettung Marlowe's muss ein »Deal« ausgehandelt worden sein, dass Shakspere Marlowe nach dessen vorgetäuschtem Tod mit seiner Person und seinem Namen maskierte und für sein Schweigen einschließlich einer (späteren) posthumen Vereinigung beider Namen (Shakspere und Shakespeare) entlohnt wurde. Hierdurch war gewährleistet, dass Hintermänner in der »Theaterszene« (zu dieser Zeit wütete die Pest in London, und die Theater waren lange geschlossen) nach außen formal eine Person vorschieben konnten, die weiterhin hochwertige Theaterstücke lieferte und später für den Dichter eine identifizierende Grabstätte garantierte.

24 The „**verge**“, umfasste ein ausgewiesenes Hoheits-Areal von ca 12 Meilen um das Königshaus.Es hatte eine eigene Gerichtsbarkeit (»The Coroner of the king's household«, »Coroner of the Marshalsea«, oder »Coroner of the verge«)

25 Shakspere und der um 3 Jahre ältere Richard Field, der ursprünglich aus Stratford stammte, dürften einander bekannt gewesen sein. Field (Nachfolger von Thomas Vautrollier) weist signifikante Verbindungen zu Marlowe's und Shakespeare's Werken auf.

26 *...when first I saw this frendly face* [W.S.] *though never seen before that day).*In**:** »Willobie his Avisa« (1594), s.S.464ff .- Aus Canto 49 The first assault**:**

»Venus und Adonis« muss ein schon länger zuvor (ca.1590?) verfasstes privates Auftragswerk William Cecil's für seinen »Ziehsohn« Henry Wriothesley (»*Third Earl of Southampton*«) gewesen sein[27]. Es handelte sich dabei um eine poetisch verpackte Aufforderung, eine seit Jahren verweigerte Vermählung einzugehen und eine Familie zu gründen. Cecil war der »gesetzliche« Vormund von Wriothesly, seit dieser acht Jahre alt war. Durch seine Vormundschaft (»*wardship*«) hatte Cecil bis zum 21. Lebensjahr die Kontrolle über die Einnahmen und das Erbe Wriothesleys und auch das Recht, ihm einen Heiratsvertrag aufzuerlegen. Da dem ehemals bürgerlichen Cecil eine adlige Herkunft für seine Enkeltöchter wichtig war, setze er wohl alles daran, dies zu erreichen. Bereits 1571 hatte Cecil Edward de Vere, 17th Earl of Oxford[28], dessen Vormund er ebenfalls war, mit seiner Tochter Anne verheiratet.

Als William Cecil 1590 eine Verbindung zwischen dem 17-jährigen Henry Wriothesley und seiner Enkelin Elisabeth zu arrangieren suchte, war sich Henry der rechtlichen Konsequenzen einer Ablehnung der Heirat bewusst, aber er zog es – wie Adonis – vor, Junggeselle zu bleiben, indem er William Cecil klar machte, dass er generell gegen die Idee einer Hochzeit sei. Wriothesley blieb bis zu seinem 21. Lebensjahr (1594) nicht allzuviel Zeit, um Cecils Vertrag zu erfüllen. War der Heiratsvertrag bis dahin nicht erfüllt, stand Cecil das Recht zu, ihm ein empfindliches Bußgeld (5000 Pfund) auf sein Anwesen aufzuerlegen, was er nach Wriothesleys 21. Geburtstag auch einforderte.

»Venus und Adonis« erzählt die tragisch endende Geschichte des jungen Adonis, der trotz der Avancen von Venus, der Göttin der Liebe, ein Junggesellendasein wählte. Jedermann, der Bescheid wusste, dürfte die Anspielungen auf Cecil und Wriothesley verstanden haben. Es ist schwer vorstellbar, dass »Venus und Adonis« ohne die Finanzierung und den Segen von William Cecil geschrieben und bei Richard Field in Druck gegeben worden wäre. Es gilt zu berücksichtigen, dass »Venus und Adonis« nicht das erste poetische Auftragswerk Cecil's war (siehe »Narcissus« - von John Clapham, S.272,).

Nachdem »Venus und Adonis« am 18. April 1593 ***anonym*** zur Registrierung eingereicht worden war, konnte es nach Marlowe's »vorgetäuschten« Abgang im Mai 1593 zum op.1 einer neuen Dichterperson William Shakespeare »umfunktioniert« und mit Zueignung an Henry Wriothesley versehen werden. Die neue, veränderte Situation kann aus den lateinischen Titelzeilen abgelesen werden. (s.Faksimile und eingehendere Erläuterung S.157ff)

[27] Vgl.The Marlowe-Shakespeare-Connection: http://marlowe-shakespeare.blogspot.com/2009/08/who-wrote-venus-and-adonis-and-why-by.html

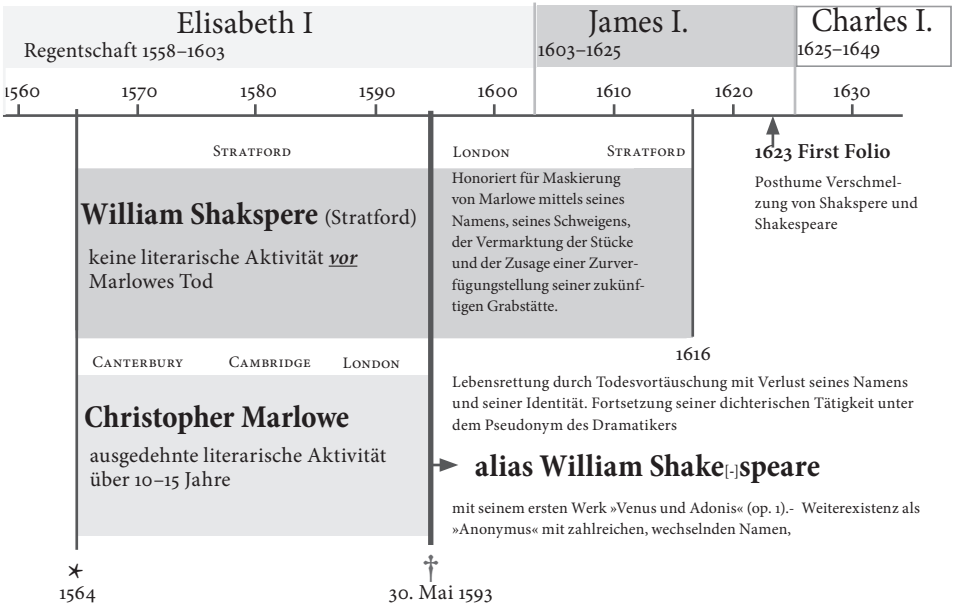
[28] Er gilt in der Autorschaftsdebatte Shakespeare's noch immer – angesichts Marlowe's vermeintlichem Tod und fehlenden besseren Alternativen, – als der am meisten favorisierte Kandidat, obwohl außer einigen ansprechenden Gedichten keine literarischen Werke von ihm überliefert sind und obwohl er bereits 1604 starb.

Zu später künstlerischer Schaffensbeginn

Die mittlere Lebenserwartung um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert betrug kaum mehr als 40 - 50 Jahre. Dies bedeutet, dass die Menschen zur damaligen Zeit ihr Leben anders einteilten (frühere Heirat, früheres Studium, früherer Eintritt in den Beruf etc.). Zwei Beobachtungen auf der **Zeittafel** (s.Bild) sind vor diesem Hintergrund nur theoretisch denkbar **:**

1.) dass zwei ***altersgleiche*** Dichtergenies, die ***zeitgleich*** in London lebten, sich in ihrer literarischen Produktivität keinen Tag überlappten, sondern dass Marlowe ***nach*** seinem offiziellen Tod Ende Mai 1593 übergangslos innerhalb weniger Wochen von Shakspere abgelöst wurde**:** Das eine Genie hörte auf zu existieren, bevor das andere auf den Plan trat!

2.) dass Shakespeare bis zum Ende seines dritten Lebensjahrzehnts literarisch stumm blieb, ohne Frühwerke und ohne erkennbare literarische *Entwicklungsstufen*. Es erscheint undenkbar, dass eine so sprachmächtige Figur wie Shakespeare sich in seinen Entwicklungsjahren (15. bis 30. Lebensjahr) niemals in Wort und Schrift gemeldet haben soll. Ohne eine entsprechende stetige intellektuelle Ausein-



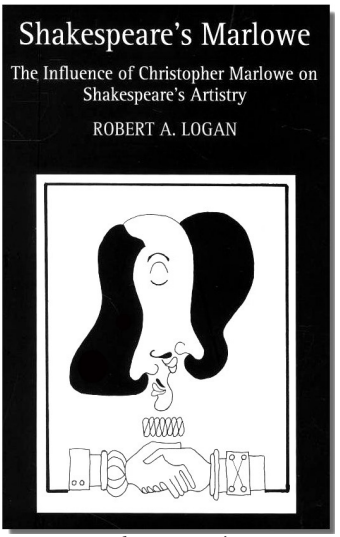
Zeittafel

William Shakspere und Christopher Marlowe (alias Shake-speare)

andersetzung und ohne ein »literarisches Training« ist ein Shakspere - mit 30 aus dem Nichts kommend- nicht vorstellbar .

Vor Shakespeare's Opus 1 »Venus und Adonis« im September 1593 ist kein literarisches Werk von einem Dichter namens Shakespeare nachweisbar. Nach »Venus und Adonis« (1593), und »Lucretia« (1594), folgten erneut vier Jahre Pause bis zur ersten Veröffentlichung eines Theaterstücks. Umgekehrt verhält es sich bei Marlowe, der bis zu seinem 30. Lebensjahr bereits ein Lebenswerk (S.163ff) als Übersetzer und Dramatiker geschaffen hatte, wie man es eigentlich für Shakspere hätte erwarten dürfen.[29]

Dieser übergangslose Wechsel von Marlowe zu Shakespeare steht im Widerspruch zu Robert A. Logans Bewertung in seinem Buch »**Shakespeare's Marlowe**«(2007), das in extenso »ungewöhnlich mächtige ästhetische Bindungen« (»*uncommonly powerful aesthetic bonds*«) zwischen beiden feststellte und dies in dem Titelbild mit zwei ineinander verschmolzenen Köpfen verdichtete (s.Bild). Logan steht paradigmatisch für Generationen von Experten, die nicht bereit waren, die These Shakspere=Shakespeare zugunsten der realistischeren Annahme Shakespeare = Marlowe wenigstens in Erwägung zu ziehen und zu überprüfen. Die meisten Shakespeare-Biografen gehen davon aus, dass sich Shakspere 1611 wohlhabend in das ländliche Stratford zurückzog und in den letzten fünf Jahren seines Lebens nicht mehr literarisch aktiv war. Es gibt keine Quellen, die belegen, dass er jemals in Stratford ein Stück zur Aufführung gebracht hätte. Die Kreativität Shakspere's müsste bereits in seinem 47./48. Lebensjahr zum Erliegen gekommen sein, was bei der Persönlichkeit von Shakespeare schwer vorstellbar ist.



Robert Logan's »Shakespeare's Marlowe«, 2007

Fehlende Belege für Shakspere's überragende Bildung

Shakespeare war ein Mann von überragender Bildung und Intelligenz (sog.»*cognitive power*«). Wie wohl kein Zweiter war er mit zahlreichen Sachgebieten (S.47ff.) vertraut und verfügte über ein universelles Wissen. Seine Werke

29 Da auch kein Werk von Marlowe zu seinen Lebzeiten gedruckt wurde, muss man eine frühe Verwendung von Tarnnamen des Dichtergeneies (Briton, Munday, Watson, Clapham Gager u.a.) diskutieren.

verraten Lebenserfahrung und Weltkenntnis, die bei einer Person ohne lange und exzellente Ausbildung, ohne frühe Kontakte zum höfischen Leben, ohne Reisen ins Ausland und ohne entsprechende Welterfahrung nur theoretisch denkbar sind.

Obwohl Experten davon ausgehen, dass Shakspere die Stratford Grammar School bis zu seinem 13. Lebensjahr besuchte, liegen hierfür keine Quellen vor. Doch selbst wenn er es getan haben sollte und die Lateinschule eine gute Schulbildung sicherte, erscheint es ausgeschlossen, dass er sich in einer mittelenglischen Kleinstadt sein immenses Wissen über Philosophie, Rechtswesen, klassische Literatur, Geschichte, Zeitgeschichte, antike Mythologie, Mathematik, Astronomie, Kunst, Musik, Flora und Fauna, Münzwesen, Militär, Seefahrt, höfische Etikette, höfischen Zeitvertreib wie Falkenjagd, Pferdesport und Tennis, Frankreich, Dänemark, Italien, Kryptografie, Freimaurertum, jüdische Sitten etc. aneignen konnte. Obwohl der Großteil seines Wissens der Sphäre der »Oberschicht« entstammt, gibt es keine Quelle, die zeigt, dass sich Shakspere – und wenn auch nur für kurze Zeit – jemals im Umfeld von höfischer Politik, Aristokratie und Adel aufgehalten hat.

Shakespeare's Werke verweisen auf ein Sprachvermögen, das sich aus Büchern in französischer, italienischer, spanischer, holländischer, hebräischer, lateinischer und griechischer Sprache speiste, die zu Lebzeiten Shakspere's vielfach noch nicht ins Englische übersetzt waren. Es konnte nie ersichtlich gemacht werden, wie und wo Shakspere, der niemals eine Universität besucht hat, seine Kenntnis und Vertrautheit mit diesen Sprachen und deren intrinsischen Weisheiten erworben haben könnte. Dieses Wissen kann er nicht in Stratford erworben haben. Eine gehobene Bildung von Shakspere muss auch deshalb in Zweifel gezogen werden, weil keine Quellen darüber Auskunft geben, dass er Bekanntschaften oder Freundschaften zu »Intellektuellen« pflegte und Verbindungen unterhielt, die seine Ausstrahlung als einen hochgebildeten Menschen erkennen ließen.

Aus den über 50 aufgefundenen zeitgenössischen Quellen[30], zum Beispiel über beurkundete Erwerbungen Shakspere's, ist nur erkennbar, dass er ein wohlhabender Geschäftsmann wurde, der möglicherweise Grundkenntnisse im Lesen und Schreiben hatte. Seine Tochter Judith und seine Eltern John und Mary [Arden] waren Analphabeten und unterschrieben mit einem Zeichen. Geht man von ihrer Unterschrift aus, so war auch die ältere Tochter Susanna kaum des Schreibens mächtig. Der Militärarzt James Cooke besuchte sie während des Bürgerkriegs 1642 in Stratford[31]. Nachdem sie ihm keine Bücher oder Manuskripte zeigen konnte, notierte Cook mit Enttäuschung, dass die Tochter Shakspere's überhaupt nichts über ihren Vater als Dichter wusste. Das einzige schriftliche Zeugnis, ohne Bezug

30 William Shakspere Documentary Evidence**:** http://fly.hiwaay.net/~paul/shakspere/evidence1.html.

31 Select observations on English bodies, or, Cures both empericall and historicall performed upon very eminent persons in desperate diseases first written in Latine by Mr. John Hall... ; now put into English for common benefit by **James Cooke.** London **:** Printed for John Sherley,1657.

zu Shakspere, stammte aus dem Nachlass ihres Mannes[32], dem Arzt John Hall, den sie 1607, zu Lebzeiten ihres Vaters William Shakspere, in Stratford geheiratet hatte.

Die Vorstellung, dass die Tochter des größten Dichters der Geschichte Analphabetin war, ist für viele heute schwer »erträglich«, auch wenn Experten dies als nicht ungewöhnlich darstellen.[33] Auch die Heirat des 18-jährigen Shakspere mit der acht Jahre älteren, im dritten Monat schwangeren, des Lesens und Schreibens unkundigen Bauerntochter Anne Hathaway ist kaum mit den Grundhaltungen und Idealen eines Extrembegabten vereinbar. Im Gegensatz zu Shakspere ist für die meisten englischen Dichter und Dramatiker des 16. Jahrhunderts belegt, dass sie eine Universitätsausbildung erhalten hatten oder Söhne des Landadels waren.

In *Oxford* sollen studiert haben: John Lyly, Walter Raleigh, George Peele, George Chapman(?), Samuel Daniel, John Marston, John Ford, Philip Massinger, Thomas Middleton (?), Thomas Watson, George Wither(?). In *Cambridge* : Francis Beaumont, Stephen Gosson, Robert Greene, Christopher Marlowe, Thomas Nashe, Thomas Heywood, John Fletcher, Giles Fletcher, Phineas Fletcher, John Day, Edmund Spenser, Thomas Randolph, Gabriel Harvey und andere.

Die Quellen, in denen der Geschäftsmann Shakspere zu Lebzeiten in verschiedenen Gerichtsverfahren bezüglich Geldforderungssachen und Immobiliengeschäften sichtbar wird, stehen in kaum überbrückbarem Gegensatz zu den Bildungsidealen und dem geistigen Horizont des Autors des Shakespeare'schen Werks. Experten haben das Wunder der überragenden Bildung und Persönlichkeit Shakspere's seinem Genius zugeschrieben, der es kaum noch nötig habe, sich Wissen anzueignen. Thomas Fuller zementierte das Klischee vom angeborenen Genie bereits wenige Jahrzehnte nach Shakspere's Tod in »The History of the Worthies of England«, (1662)[34], als er schrieb:

> *He* [Shakespeare] *was an eminent instance of the truth of that Rule »Poeta non fit sed nascitur« (one is not made but* born *a poet.)* ***Indeed his learning was very little;***

Für Fuller schienen bei Shakespeare drei bedeutende Dichter in irgend einer Weise vermischt zu sein (*in whom three eminent poets may seem in some sort to be compound)*: ein »Martialis« durch seinen kriegerischen Nachnamen (*in the Warlike sound of his Sur-name*), ein »Ovid« als der geistreichste aller Dichter (*the most… witty of all Poets*) und ein »Plautus« (*never any scholler, as our Shake-speare (if alive) would confess himself*). Fuller habe dies einer Aussage Königin Elisabeth's entnommen, die folgenden Vers extemporiert haben soll: (»*hence it was that Queen Elizabeth coming into a Grammar-School made this extemporary verse«)*:

32 Medizinische Notizen über John Halls Patienten, übersetzt von James Cook, 1657: Darunter auch:» Observation XXII: Mr.Drayton an *excellent* Poet labouring of a Tertian« http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1826636/?page=1

33 Vgl. Samuel Schoenbaum: William Shakespeare: A Compact Documentary Life, Oxford 1987.

34 Thomas Fuller: http://archive.org/stream/historyofworthi02full#page/414/mode/2up

Persius *a Crab-stuffe, Bawdy* Martial, Ovid *a fine Wag.*

Hier wird eine zeitgenössische Dreiteilung (»*Trinity*) des Dichters (siehe auch John Davies, S.597) als Lösung der Autorschaftsproblematik erkennbar**:** *Persius* crab-stuffe [Shakspere], bawdy *Martialis* [Marlowe], *Ovid* A fine Wag [Shakespeare]. Dies auch deshalb, weil bei Fuller der Name des Dichters innerhalb nur eines Absatzes einmal als William Shakespeare (*he was born at Stratford on Avon*), das andere Mal in einem Vergleich mit Johnson, geteilt als »Shake-spear(e)« gedruckt wird**:**

> *Master Jonson (…) Solid but slow in performance, Shake-spear (…) could turn with all tides, tack about and take advantage of all winds, by the quickness of his Wit and Invention. He died Anno Domini **16…** !).*

Hier müssen unterschiedliche Personen abgebildet sein**:** Zum einen »Shakspere« (»*His learning was very little*«), zum andern das Dichterpseudonym»Shake-speare« (»»*the quickness of his Wit and Invention*«). Shake-speare's Todesdatum-(*He died Anno Domini **16… :***[35]) wurde in auffälliger Weise offengelassen, als ob es für Fuller noch offen stand oder nicht bekannt war. Dies kann kaum zufällig passiert sein. Die Ansicht Fullers über das »angeborene« Genie entsprach einem Zeitgeist, der als überholt gilt. Prof. Keith Simonton[36], Forscher im Bereich Kreativität, Genie und Genialität empfindet es angesichts dessen, was wir über die Herkunft und Ausbildung Shakspere's wissen, als nicht vorstellbar, dass er die Werke Shakespeare's geschrieben hat. Im folgenden sei kurz auf die Kenntnis des Dichters in unterschiedlichen Themenfeldern hingewiesen.

Länderkunde und Geografie

Obwohl Shakespeare mit fremden Sprachen und Ländern außerordentlich vertraut gewesen sein muss und Tausende von Worten aus lateinischer und griechischer Ableitung in die englische Sprache einbrachte, konnte nie belegt werden, dass Shakspere über eine entsprechende Kompetenz verfügte. Die Shakespeare'schen Werke verdanken wir einem welterfahrenen, weit gereisten, polyglotten Mann. Vieles lässt darin auf spezifische Kenntnisse verschiedener europäischer Regionen (wie Italien, Frankreich, Spanien, Schottland, Irland, Dänemark u.a.) schließen. Fast ein Drittel seiner Stücke spielt in Italien. Experten entgegneten, dass zahlreiche Stücke anderer Dramatiker dieser Epoche ebenfalls in entfernte Regionen verlegt wurden und dass Shakespeare oft den Ort aus Quellen entnahm, die er für die Handlung brauchte.

In »Der Kaufmann von Venedig« wurde der Begriff »traghetto« für Schiffstransporte und der Name »Gobbo« verwendet, der damals nur in Venedig vorkam. Böhmen mit einer Küstenlinie dürfte der Realität entsprochen haben, da während einer kürzeren Zeitspanne das damalige Königreich Böhmen unter Rudolf II (1593-1611) an

35 13.Oktober **1655! s.**S.587
36 D.K. Simonton, Origins of Genius**:** Darwinian Perspectives on Creativity, 1999
S.Dr. Simontons Homepage**:** http://psychology.ucdavis.edu/simonton

der Adria eine Küste besaß. In »Romeo und Julia« existiert eine St.-Peters-Kirche in Verona, in »Othello« die Skulptur eines Bogenschützen als »The sagittary« (il Sagittario) in Venedig[37], über die man schwerlich ohne Ortskenntnisse hätte schreiben können. Ein einziges Mal in seinem Werk erwähnt Shakespeare im »Wintermärchen« einen lebenden italienischen Maler, Giulio Romano, dessen Fresken in Mantua im Palazzo Ducale (»Tarquinius und Lucrece«) und im Palazzo del Te (Sage um Troia) in »Lucrece« (1594) einen erheblichen Stellenwert besitzen (s.auch S.299f).

In »Der Kaufmann von Venedig« weiss Shakespeare viel über die Verhältnisse in Venedig, über die Beziehungen zwischen aschkenasischen und sephardischen Juden sowie über die Marranen. In »Liebes Leid und Lust« (Akt 4, Szene 2) ruft Holofernes aus**:**

> *»Venetia, Venetia, chi non ti vede, non ti pretia!«*
> [»Venedig, Venedig, wer dich nicht gesehen,
> der schätzt dich nicht!«]

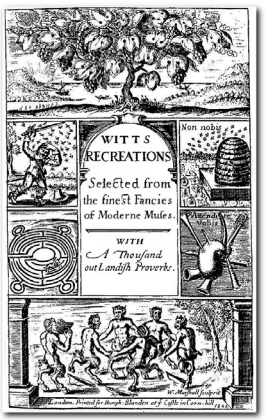
Besagt dieser Ausspruch nicht, dass Shakespeare Venedig gesehen haben muss und die italienische Sprache beherrschte?[38] Beides trifft für Shakspere nicht zu.

In Epigramm 487 »On the Citty Venice« aus dem Epigramm/Epitaph-Buch »**Witts Recreations**[39]«(1640) hebt der anonyme Dichter die Stadt Venedig im Vergleich zu Rom in den Himmel.

> *Thou dost prefer, view both the cities ods,*
> *Thou'lt say, that men built Rome, Venice, the Gods.*

Mächtige Textindizien in gleichen Buch (S.48) sprechen dafür, dass es sich bei diesem anonymen Autor um Marlowe/alias Shakespeare gehandelt haben muss **:**

> Epigramm 25 To Mr. William Shake-spear
> [in **Wits Recreations** 1640]
>
> *Shake-speare **we** must be silent in **thy** praise.*
> *'Cause **our** encomion's will but blast the Bayes,*
> *Which envy could not, that **thou** didst do well**:***
> *Let **thine owne histories** prove **thy** chronicle.*



»Wits Recreations« (1640)
Anonymer Autor, mit hoher Wahrscheinlichkeit Marlowe alias Shakespeare - s.auch s.S.48

[Die 2. und 3.Auflage (1641/1650) wurden modifiziert, inkl. Titel und Titelbild]

Hier spielt der Autor in der »wir« Form auf ein »geheimnisvolles«, konspiratives Moment, auf das Autorschaftsproblem an (»*we must be silent in thy praise*«). Zu viel des Lobes würde die Dämme [des Komplotts] bersten lassen (»*blast the Bayes*«).

37 Eingehende Diskussion des »Sagittary« in**:** William Shakespeare**:** Othello, A new Variorum of Shakespeare, ed. by Horace Howard Furness, Philadelphia 1886, S.26. http://archive.org/stream/newvariorumediti13shak#page/26/mode/2up

38 Richard Paul Roe, The Shakespeare Guide to Italy, 2011

39 Wits Recreations (1640),Online :http://archive.org/details/facetiaemusarumdo2mennuoft

Marlowe's viele Pseudonyme ab 1593 (neben Shakespeare) werden in Kapitel 11 eingehend behandelt.

Rechtswissenschaft und Medizin

Shakespeare's Werke weisen auf ein detailliertes Wissen im Bereich des Rechtswesens[40] und der Medizin[41] hin. Shakespeare bedient sich so häufig juristischer Metaphern, dass sich Experten in ihrer Erklärungsnot die Überzeugung zu eigen machten, dass Shakspere in seinen »Londoner Jahren« als Anwaltsgehilfe gearbeitet haben müsse. Hierfür gibt es keine Belege. B.J.Sokal und Mary Sokal[42] haben über 400 Seiten mit einer detaillierten Diskussion Shakespeare's juristischer Termini und Konzepte vorgestellt. Es seien einige Begriffe erwähnt:[43]

> »*Double Vouchers, Fee, Entail, Aedificium, Credit sole, Reversion, Enfeoffed, Fine and Recovery, In capite, Deed of Gift, Conveyance, Mortgage and Lease, Succession, Uses and Trusts, Convenants, Tripartite Identures, Recognizances, Forfeiture, Statutes, Bonds, Absque hoc, Acquittance, Jointure, Indictment, Arraignment, Accessory, Bail, To Enlarge, The Form of Oath, Appeal, Nonsuit, Defender, Libel, Repeal, Impannelled, Quest, Tennants etc.*«

Shakespeare benutzt mehr als 600 solcher juristischen Fachausdrücke, davon allein 70 bis 80 in den Sonetten. Er muss mit den Interna der Gerichtshöfe in London (»Court of Innes«), die quasi einer Universität entsprachen[44], vertraut gewesen sein. George Greenwood, Shakespeare-Forscher *und* Rechtsanwalt, formulierte[45], dass es ungleich plausibler sei, eine andere Person in Shake(-)speare zu vermuten als William Shakspere aus Stratford, der dieses Wissen in Stratford nicht habe erwerben können. Kapitel 11 wird zeigen, dass enge Verbindungen zwischen Marlowe und den Londener Gerichtshöfen bestanden haben müssen.

Fremdsprachen

In »Heinrich V.« kommen lange Passagen mit rein französischen Texten vor. Auf die Bemerkung des Königs »*Then I will kisse your Lippes, Kate*«, antwortet Katherine: »*Les Dames & Damoisels pour ester baiser devant leur nopcese il net pas le costume en Fraunce.*« Da der König Katherines Worte nicht versteht, bittet er

40 Vgl. George Greenwood: Shakespeare's Law, London 1920; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/Shakespeare'slawoogreeuoft#page/n5/mode/2up

41 Hier nicht dargestellt. Für Interessierte: J. Portman Chesney: Shakespeare as a Physician, Chicago/St. Louis/Atlanta 1884; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/shakespeareasphyoochs#page/n7/mode/2up

42 B. J. und Mary Sokal: Shakespeare's Legal Language: A Dictionary, London 2000.

43 Vgl. James Phinney Baxter: The greatest of literary problems, the authorship of the Shakespeare works; an exposition of all the points at issue, Boston/New York 1915; p.22/23.Onlineversion: http://www.archive.org/stream/greatestofliteraooba#page/22/mode/2up

44 George Buck :The Third University of England (1615)

45 Kap.XIII,Shakespeare as a lawyer. In George Greenwoods: The Shakespeare problem restated.(1908) http://archive.org/stream/shakespeareprobloogreeuoft#page/370/mode/2up

ihre Dame um Übersetzung. Diese antwortet verwirrt: »*I cannot tell wat is buisse en Anglish*«, (Akt V/2) wobei der König die Situation dadurch entkrampft, dass er »buisse« als küssen versteht. Shakespeare muss, anders als Shakspere, die französische wie auch die italienische, spanische, holländische, griechische, lateinische und teilweise hebräische Sprache beherrscht haben. Gleiches gilt für Marlowe, der früh im Auftrag der Krone nach Frankreich (zum Beispiel 1586 nach Reims) entsandt worden war[46] und bereits als Page im Alter von 8 bis 11 Jahren an der dreijährigen Europareise (1572-1575) Philip Sidney's teilgenommen haben dürfte (William Basse, Indiz 16 S.525ff).

Seefahrt

Shakespeare's grosses Wissen über Details der Seefahrt und Nautik ist mindestens seit der Veröffentlichung von »Shakspeare's sea terms explained« von W. B. Whall im Jahr 1910[47] genauer bekannt. Auf Grund seiner und Alexander Falconers[48] (1964) Analyse können viele Sätze, Redewendungen und Passagen in Shakespeare's Stücken nur von jemandem geschrieben worden sein, der sich häufig an Bord von Schiffen aufgehalten hat.

Wenn in »Die lustigen Weiber von Windsor« (Akt II, Szene 2) Pistol Worte spricht wie »*fights*« (ein Ausdruck für seitliche Abhängungen am Schiff, um Kämpfer vor dem Feind zu verdecken und zu schützen), »*give fire*« (ein exakter Seebefehl), »*prize*« (eroberte Kriegsbeute auf See), »*to whelme*« (vollständig mit Wasser bedecken), so zeugt das nach Meinung dieser Fachleute von einer profunden Kenntnis der Seefahrt. Falconer ist sich darüber so sicher, dass er formulierte, dass Shakspere vor 1590 länger bei der Royal Navy gedient haben müsse. Von Shakspere ist nicht bekannt, dass er jemals das Umfeld von Stratford und London verlassen und auch nur für eine einzige Reise ein Schiff bestiegen hat.

Shakspere's Testament

Die Problematik und Fragwürdigkeiten hinsichtlich **Shakspere's Testament**[49,50] dürften genügen, die jahrhundertelange Autorschaftsdebatte nicht nur am Leben zu erhalten, sondern stets von Neuem auszulösen. Auch unter Berücksichtigung der anders gelagerten Situation im England des elisabethanisch/jakobinischen Zeitalters ist die überragende Künstlerpersönlichkeit William Shakespeare's inhaltlich in diesem

[46] Der Zueignungstext einer Auftragsarbeit »A Dictionairie of the French and English(Lexikon)« an William Cecil (R.Cotgrave, 1611 gedruckt) lässt zusammen mit »The English Treasury of Wit and Language« von J.Cotgrave(1655) Assoziationen zu Marlowe aufkommen.

[47] W. B. Whall: Shakspeare's sea terms explained, London u. a. 1910.

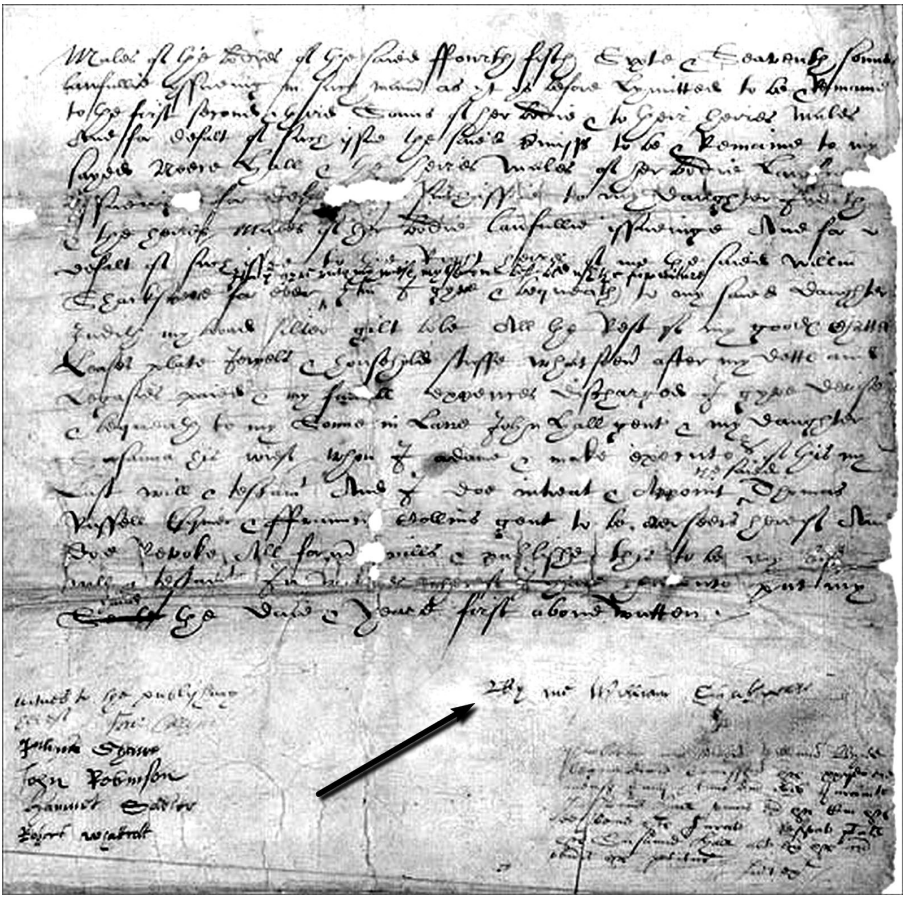
[48] Alexander Frederick Falconer: Shakespeare and the Sea, London 1964.

[49] Online Version des Testamentes: http://fly.hiwaay.net/~paul/shakspere/shakwill.html

[50] Erst 1747(!)von Joseph Greene, Pfarrer, Kurator und Lehrer in Stratford aufgefunden.

Testament nicht nur nicht erkennbar, das Testament würde sein Werk, seine literarischen Leistungen und seine Person, nähme man an, Shakespeare sei identisch mit der Person aus Stratford, entstellen und verzerren. Es stellt im Vergleich zu Wertmaßstäben, Ethik, Moral, Erfahrungshorizont und Persönlichkeit des Werkeverfassers das Konträre einer Kleinkrämerseele dar. Man vergleiche es mit Bacons Testament.[51] Experten scheinen sich mit dieser Absurdität abgefunden zu haben.

Shakspere änderte sein im Januar 1616 abgefasstes Testament zwei Monate spä-



Letzte Seite von Shakespere's dreiseitigem **Testament**.
Eigenhändige Unterschrift (Pfeil)

[51] The Works of Francis Bacon in ten Volumes, Vol. VI, London 1819, S.411;
Onlineversion: http://www.archive.org/stream/worksfrancisbac15bacogoog#page/n442/mode/2up

ter. Am 25. März 1616 wurde die erste Seite des Testaments neu geschrieben, für die zwei anderen Seiten des endgültigen Testaments wurden die zwei ursprünglichen Seiten vom Januar 1616 verwendet und verschiedene Streichungen und Einfügungen zwischen den Zeilen vorgenommen (Details s. unten). Die erste Fassung enthielt keine Stelle, die auf Shakspere als einen Schauspieler oder Anteilseigner an dem Theaterensemble schließen ließ. Im endgültigen Testament wurde dies auffälligerweise wie ein nachträglich als notwendig erkannter »Regieeinfall« korrigiert, und zum Beispiel auf Seite 2 zwischen den Zeilen der Satz eingefügt**:** »*...and to my fellowes John Hemynges, Richard Burbage, and Henry Cundell, xxvj.8. viij.d. a peece to buy them ringes.*« In dem Testament werden neben exakt spezifizierten Geldsummen akribisch alle Besitztümer eines im Leben erfolgreichen »Geschäftsmanns« aufgelistet (wie fünf Häuser, Ländereien, Obstplantagen, Gärten, Bekleidung, Möbel, Schmuck, ein Schwert, eine vergoldete Bowle, das »zweitbeste Bett« für seine Frau [ebenfalls als nachträglicher Einschub!] etc.).

Auffällig ist, dass an keiner Stelle des Testaments von einem literarischen Vermächtnis, von Büchern, einer Bibliothek, von persönlichen Papieren, von Korrespondenzen, von veröffentlichten oder unveröffentlichten Manuskripten und Entwürfen, Musikinstrumenten etc. die Rede ist. Zum Zeitpunkt von Shakspere's Tod war die Mehrzahl der 36 Theaterstücke Shakespeare's noch nicht veröffentlicht. Es finden sich keine Direktiven zum weiteren Verfahren mit bis dato unbekannten und unveröffentlichten Stücken oder Manuskripten. Shakspere signierte das **Testament** auf den drei Seiten jeweils am unteren Ende. Einen Monat später, am 24. April 1616, starb er.

Normalerweise wurde in Testamenten der Terminus »*fellowes*« nur für Erbnehmer von Umlaufvermögen (zum Beispiel Einnahmebeteiligungen) verwendet[52], was hier nicht der Fall war. Der nachträgliche Hinweis auf Heminges, Burbage und Condell kann als »post festum«-Einschub gewertet werden, da er nichts über Anteile am Globe oder Blackfriars Theatre enthielt und Shakspere's Erben keinerlei Entgelte oder Zahlungen in Aussicht gestellt wurden.

Warum brachte Shakspere in seinem Testament mit keinem Wort den Wunsch zum Ausdruck, dass seine Familie von seinen mehrheitlich unveröffentlichten Werken finanziell profitieren sollte? Warum hinterließ er nicht den Ansatz eines »höheren« Vermächtnisses an die Nachwelt? Dies ist bei Kenntnis von Shakespeare's »ethischer« Grundhaltungen und der Inhalte seiner Sonette kaum verstehbar. Ein Einwand lautet**:** Es seien deshalb keine literarischen Spuren in Shakspere's Testament zu finden, weil er alle seine Manuskripte seiner Theatergruppe, den King's Men, überlassen hätte. Doch ein solches Verhalten entspräche nicht dem damals

[52] Vgl. Robert Detobel**:** Wie aus William Shaxper William Shakespeare wurde, Buchholz in der Nordheide 2005.

üblichen: die einer Theatergruppe zugedachten Stücke waren im Besitz des Autors/seiner Erben und der Gruppe.

Es bleibt schwer nachvollziehbar, warum Shakspere im Testament weder Ben Jonson erwähnt, der für seinen Nachruhm sorgte, noch seinen Patron Henry Wriothesley, Earl of Southampton , der selbst keinerlei Notiz von Shakspere's Tod nahm. Auch bleibt unklar, warum der Dichter sein Testament mit »Sha**k**spere« unterschreibt, während auf den gedruckten Werken (zu Lebzeiten und posthum) sein Name fast einheitlich mit »Sha**ke**[-]speare« erschien. Der sprachgewaltige Shakespeare dürfte sich angesichts seines nahen Todes bewusst gewesen sein, was er unter welchem Namen der Nachwelt überlassen wollte. Auch ist es bei dem sprachlichen Duktus dieses Testaments undenkbar, dass es den Autor der Sonette widerspiegelt.

Ein gewisser John Ward trat im gleichen Jahr, in dem Shakspere's Tochter Judith starb (1622), seine Pastorenstelle in Stratford an. Sein erhalten gebliebenes Notizbuch[53] repräsentiert eines der frühesten zeitgenössischen Dokumente mit lokalen Informationen. Ein Eintrag aus dem Jahr 1663 lässt Rückschlüsse auf Shakspere's Tod und seinen Wohlstand zu:

> *»I have heard yt Mr. **Shakspeare** was a natural wit, without any art at all; hee frequented ye plays all his younger time, but in his elder days lived at Stratford: and supplied ye stage with two plays every year, and for yt had an allowance so large, yt hee spent att the rate of 1, oooli a-year, as I have heard.*
>
> *(…) **Shakespeare**, **Drayton**, and Ben **Jonson**, had a merie meeting, and itt seems drank too hard, for Shakespear died of a feavour there contracted.«*

Es gibt keinen Grund, diese Information als eine zeitgenössische Quelle abzulehnen. Die Begegnung Jonsons, Draytons und Shaksperes 1616 scheinen mit der Erstellung des Testaments, mit der Planung des Grabmonuments und der Laudatio der »First Folio« von Jonson in einem Zusammenhang zu stehen. Kurt Kreiler stellte die Vermutung an, dass Jonson und Drayton[54] bei dem dokumentierten »Saufgelage« mit Shakspere in Stratford dem beschleunigten Ableben Shakspere's durch Alkohol nachgeholfen haben könnten. Jonson dürfte anlässlich der Abfassung des Testaments an dem Einschub der Vermachung von Ringen an Heminges und Condell in Stratford mitgewirkt haben. Ob der Aufenthalt Draytons in Stratford 1616 zeitnah mit einem anderen belegten Aufenthalt Draytons in Stratford stattfand, kann aus den Aufzeichnungen des Arztes John Hall, Shakspere's Schwiegersohn, nicht abgeleitet werden (M.Drayton, S.S.607ff).
John Wards Kennzeichnung Shakspere's (»*without any art at all*«) erinnert an Ben

53 Rev. John Ward, Diary 1663, http://archive.org/stream/diaryofrevjohnwaoowarduoft#page/183/mode/1up

54 Was Drayton mit Shakspere's Tod in Stratford 1616 zu tun hatte, erscheint dubios und dürfte erst mit der Beantwortung der Frage lösbar werden, wer Drayton in Wirklichkeit war (S.S.607ff)

,

Jonsons Kennzeichnung von Shakspere 1618 anlässlich seines Besuchs bei Drummond in Schottland (»*Shakspere wanted arte*« s.S.110). Wenn man die Notizen John Wards (1663) ernst nimmt und in Drayton eine von Marlowe's Tarnungen erkennt (Argumentation S.S.607ff), dann lässt sich mit gewisser Plausibilität spekulieren, dass die juristisch und schreibversierte Person »Drayton« das Testament Shakspere's handschriftlich verfasst hat. Die Schrift im Testament (S.54f) erscheint jener Marlowe's/alias Shakespeare's ähnlich (S.186f).

Keine Hinweise auf Verbindungen zu Hof und Adel

Auch bei bestmöglicher Annahme ist es nicht vorstellbar, dass Shakspere seine detaillierten Kenntnisse über höfisches Leben erworben haben könnte, ohne länger in den entsprechenden Kreisen und an entsprechenden Orten verkehrt zu haben. Es gibt aber keine Belege, dass sich Shakspere je im Bereich der »Oberschicht« aufgehalten hat – nicht einmal für kürzeste Zeit. Es finden sich, anders als bei Ben Jonson, keine Hinweise für engere Beziehungen zwischen Shakspere und inneren Zirkeln des Hofes und Adels. Aufgrund der Zueignungen an Aristokraten (zum Beispiel an Henry Wriothesley, Earl of Southampton) und der Einblicke in die höfische Welt in Shakespeare's Werken wären solche Verbindungen zu erwarten gewesen. Es finden sich auch keine Quellen, die auf Verbindungen zu einflussreichen staatstragenden und politischen Persönlichkeiten hinweisen.

Die Zueignungstexte von »Venus und Adonis«(1593) und »Lucretia«(1594) (»*To The Right Honorable Henry Wriothesley, Earl of Southampton*), mit Shakespeare signiert, lassen annehmen, dass der Autor direkt oder indirekt mit dem Earl of Southampton und seiner Familie (hierzu gehörte William Cecil!) verbunden war. Doch, obwohl Wissenschaftler und Literaten in England buchstäblich jeden Zettel und jedes Buch umgedreht haben, um Verbindungen zwischen Southampton und Shakspere nachzuweisen, haben sich dafür keine Belege finden lassen. Eine Verbindung von Marlowe zu Henry Wriothesley lässt sich andererseits unmittelbar herstellen. Marlowe's Verhältnis zu William und Robert Cecil ist ebenso belegbar wie Henry Wriothesleys, Edward de Veres und Philip Sidneys enge Verbindung zu William Cecil (Details S.54).

Dem Dramatiker Shakespeare muss die Innenwelt der englischen Adelsgesellschaft und des Hofes überaus vertraut gewesen sein. Wenn dies auch für »Shakspere« gelten soll, müssen auch Hof und Adel ihn gekannt oder von ihm gewusst haben, doch dafür gibt es keine Quellen. Man kann daraus nur schließen, dass die damalige Oberschicht den Dramatiker und Dichter unter anderen Namen gekannt, mit einer anderen Person identifiziert oder eine andere außergewöhnliche Situation vorgelegen hat. Hierfür wurde Kapitel 4 hinzugefügt mit einer Darstellung bisher wenig beachteter zeitgenössischer Informationen.

Shakespeare muss Beziehungen verschiedenster Art zu Familien der Aristokratie wie den Walsingham's, Stanley's, Cecil's, Herbert's, und anderen unterhalten haben. Im Rahmen seines Aufstiegs dürfte er sich im Umfeld des sogenanten »Derby-Southampton-Oxford-Kreises« aufgehalten haben. In diesem Kreis stieg der Dramatiker empor, zuerst bei den Lord Strange's Men, danach in Lord Chamberlains Theatergesellschaft. In frühen Stücken wie »Verlorene Liebesmüh[55]« und »Mitsommernachtstraum« sind aristokratische Verbindungen unverkennbar. Über Beziehungen Shakspere's zu dieser Welt ist hingegen nie etwas bekannt geworden. Als der größte Dichter seiner Zeit hinterließ er nicht einmal Spuren, die auf eine Bekanntschaft mit einem adeligen Schutzpatron oder Förderer oder am Hofe etc. schließen ließen. Bei vielen zeitgenössischen Dichtern und Schriftstellern gab es diese Verbindungen nachweislich.

Dass sich Shakespeare zum Tod von Königin Elisabeth I. (**1603**) und zur Inthronisation von König Jakob I.(1604) nicht literarisch geäussert haben soll, ist kaum vorstellbar. Dieses Faktum wird erst verständlich, wenn wir erkennen, dass der wahre Shakespeare alias Marlowe dies unter verschiedensten Pseudonymen tat, wie unter Anon[56], Thomas Dekker[57], Joseph Hall[58](S.S.97), Thomas Newton[59], Anthony Nixon[60], Henry Petowe[61] (S.S.271f), H.S.[62], S.R.(Samuel Rolands?)[63], « und anderen. Die Argumente für die generelle Annahme, dass Marlowe nach Aufgabe von Name und Identität (1593) zeitlebens unter wechselnden Pseudonymen einschliesslich Shakespeare geschrieben hat, durchziehen dieses Buch. Sie sind in Kapitel 11 (s.S.461ff) ausführlicher dargestellt.

Shakspere's Tod, ein »Nicht-Ereignis«

Während der Regentschaften von Elisabeth I. und Jakob I. war es üblich, Elegien oder Nekrologe anlässlich des Todes herausragender Persönlichkeiten zu schreiben. Als William Shakspere am 23. April 1616 in Stratford starb, folgten keine Nachrufe, wie sie bei der Größe des Dichters hätten angenommen werden können und wie sie zum Beispiel anlässlich des Tods von Ben Jonson, Edmund Spenser,

55 E.A.Honigmann**:** »*One of the distinctive features of Love Labours Lost is that the author is so clearly at home in the society of courtiers and wits*« MLR, 2010
56 Anon: Sorrowes Joy. Or, A lamentation for our late deceased Soveraigne Elizabeth..." 1603
57 Thomas Dekker, The wonderfull yeare(**1603**)
58 Joseph Hall**:** The Kings Prophecie or weeping Joy (**1603**)
59 T.N.G.[Thomas Newton Gent.]**:** »Atropoion Delion, or, the death of Delia, with the teares of her Funerall. A Poeticall Excusive Discourse of our late Eliza (**1603**)
60 Anthony Nixon: Elizaes memoriall. King Iames his arriuall. And Romes downefall (**1603**)
61 H. P.[Henry Petowe], Elisbetha quasi vivens, Eliza's Funerall.(**1603**)(»*I that abscure have wept«...»and live obscuer at Eliza's fall*«)
62 H.S.[?], Queene El'zabeths Losse (**1603**)
63 In Ave Caesar, S.R: An Epitaph on the death of her most royll Majestie,our late Queen(**1603**)

Anthony Munday, Robert Greene, Christopher Marlowe und anderen folgten.

Experten argumentieren stets, dass es genügend Beispiele von zeitgenössischen Dichtern gäbe, nach deren Tod ebenfalls keine Nachrufe verfasst worden oder erhalten seien (sogenannte »Negativbeispiele«). Warum aber gehört der alle überragende Autor stets zu den Negativ- und niemals zu den Positivbeispielen? Keiner der zeitgenössischen Dichter und Dramatiker hinterließ 1616 über Shakspere eine Zeile, die sein Dahinscheiden beklagt oder sein literarisches Talent pries. Sein Tod war ein »Nicht-Ereignis«. Sogar der öffentlich verfemte Marlowe wurde nach seiner »vermeintlichen« Ermordung (1593) von zahlreichen Dichterkollegen erwähnt, gelobt und getadelt. Nur über Shakspere verlor man kein Wort. Mit einigem Recht kann gefolgert werden, dass die Welt sich keines Verlusts bewusst war, als Shakspere starb, weil sie ihn nicht mit dem Autor der Shakespeare'schen Werke gleichsetzte.

Warum hat Ben Jonson keinerlei Notiz von Shakspere's Tod genommen (S.56f), sondern erst posthum, sieben Jahre später, unter dem besonderen Auftrag eines Konsortiums oder Syndikats, die Erstausgabe der »First Folio« »herausgeberisch« zu begleiten? Und warum sind über Jonsons eigenen Tod (1637) mehr als 50 Äusserungen überliefert? Das völlige, nicht nur literarische Schweigen, das Shakspere bei seinem Tod umgab, kontrastiert auffallend zu den Grabreden und Lobsprüchen anlässlich des Todes von Jonson. Innerhalb von sechs Monaten erschienen gesammelte Gedichte in Latein und Englisch über ihn und er wurde mit großer Zeremonie in der Westminster Abbey beerdigt. Auch als Francis Bacon 1626 starb, zehn Jahre nach Shakspere's Tod, wurden 32 Nachrufe über ihn gedruckt.

In den Annalen des zeitgenössischen englischen Historikers William Camden[64] (1551–1623) fehlt für das Jahr 1616 eine Erwähnung des Todes von Shakspere aus Stratford. Daraus lässt sich folgern, dass für Camden der Autor Shakespeare und Shakspere aus Stratford nicht die gleiche Person waren. Camden war über Personen und Geschehnisse seiner Zeit gut informiert. In seiner historischen Dokumentation »Britannia«[65] (1610) bezieht er sich mehrfach auf Stratford-on-Avon, aber nie auf Shakspere. Dass er von Shakespeare's Stücken wusste, ist gesichert, da er sie lobend erwähnte. Die Stücke oder den Autor hat er aber nie mit Stratford in Zusammenhang gebracht. In der Liste der »Stratford Worthies« von 1605 nennt Camden den Mann aus Stratford nicht, obwohl er ihn zuvor im Rahmen der Bewerbung um ein Familienwappen erwähnt hatte.

Der Verfasser **J.M**. des in Versform gehaltenen Nachrufs auf Shake-speare in der »First Folio«, (**J**ames **M**abbe?, **J**ohn **M**arston ? **J**arvis **M**arkham?), wundert sich nicht

[64] The Philological Museum: William Camden, Annales Rerum Gestarum Angliae et Hiberniae Regnante Elizabetha (1615 and 1625); Onlineversion: http://www.philological.bham.ac.uk/camden/

[65] The Philological Museum: William Camden, Britannia (1607): http://www.philological.bham.ac.uk/cambrit/.

nur über seinen »frühen« Tod (»*We wondred that thou went'st so soone*«), sondern er formuliert explizit, dass er ihn tot glaubte (»*we thought thee dead*«). Von einem *frühen* Tod Shakspere's im 53. Lebensjahr kann man kaum sprechen. Meinte J.M. einen anderen, früh verstorbenen Dichter[Marlowe]? Wie kann man anlässlich eines Nachrufs schreiben, dass man die Person bereits tot wähnte?

Auch dass in der »First Folio ein gewisser Hugh Holland auf einen frühen Tod Shakespeare's hinweist (»*his line of life went soone about*«), ist bis heute nicht befriedigend erklärt. Logisch würde dies, wenn wir die Zeilen als Anspielung auf den frühen Tod Marlowe's lesen würden. Holland griff den Begriff »Thespian Spring« auf (»*Dry'd is the Thespian Spring*« -Thespis als der erste große griechische Tragödiendichter), den Michael Drayton 1593[66] anlässlich des vermeintlichen Tods von Marlowe verwendete**:** (»*Neat Marlowe, bathed in the Thespian springs, had in him those brave translunary things that the first poets had*«). Es fällt schwer, derlei Koinzidenzen zwischen Drayton und Holland als Zufall anzusehen. In Kapitel 11 wird **Drayton** als Peudonym Marlowe's erkannt (S.607ff); dies dürfte auch für **Holland** gelten, der anlässlich des Todes von Elisabeth »Pancharis«(1603) schrieb (»*my better halfe since he was laid in grave, I never yet came foorth in companie; but in my chamber my selfe buried have«)* und 1625 das Trauergedicht „A Cypress Garland" anlässlich des Todes von König Jakob veröffentlichte. Er beschrieb sich dort als 61 Jahre alt (in seinem 62. Lebensjahr - »*To draw my third four years to tell and fifty*«[3 mal 4 +50]*)*. Dies würde auf ein Geburtsjahr 1564 zurückschliessen lassen (identisch zu Marlowe/Shakespeare).

Fehlende Quellen über Theaterkarriere

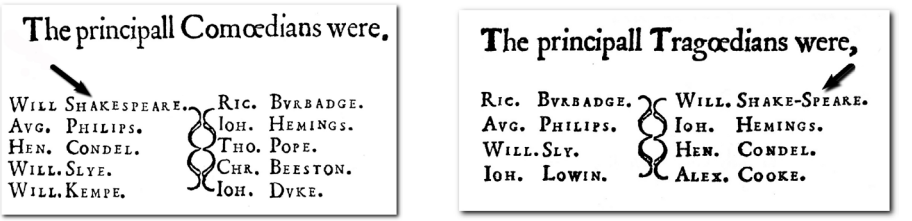
Aus Shakspere's Lebzeiten existieren keine Quellen, die ihn an Londoner Theatern mit Rollen (die er gespielt haben mag) oder mit regieähnlicher Tätigkeit in Verbindung bringen lassen. Es gibt nur vier Hinweise auf einen Schauspieler Will Shakspere, die sich auf die Periode zwischen 1598 und 1603 beschränken.

Zwei dieser Bezugnahmen sind zudem posthum**:** 1616 wird Shakespeare in Ben Jonsons Hauptwerk (»The Workes of Ben Jonson, 1616«) am Ende von zwei Stücken als »*principall Tragoedian*«/»*principall Comoedian*« erwähnt, einmal am Ende der Komödie »*Every Man in his Humor*«[67], das andere Mal nach der Tragödie »*Sejanus*«. Die Stücke wurden über ein Jahrzehnt zuvor, 1598 beziehungsweise 1603 auf-

66 Über die Problematik der Identität Draytons S.S.607ff

67 Zumal Jonson den wahren Dichter in »Every Man in his Humor« kennzeichnete, wenn er Carlo Buffone über Master Mathew (S.S.571ff.) sagen lässt**:** »[be] *'ware how you offend him; he carries oil and fire in his pen, will scald where it drops***:** *his spirit is like powder, quick, violent; he'll blow a man up with a jest***:** *I fear him worse than a rotten wall does the cannon;* ***shake*** *an hour after at the report. Away, come not near him.*«

geführt. Die **Auflistung Shakespeare's** als »*principall Tragoedian/ Comoedian*«(s.S.59) geschah aber erst 1616, zu einer Zeit, als Jonson bereits an den Vorbereitungen der »First Folio« und damit an der »literarischen« Vollendung des Komplotts beteiligt war. Jonson's Charakterisierung erinnert an seine Kennzeichnung Shake-speare's in der »First Folio« an vorderster Stelle als »*The Principall Actors in all his Playes*« (Faksimile s.S.59). Die beiden anderen Erwähnungen, die belegen, dass Shakspere finanziell an der Theatergesellschaft »The King's Men« beteiligt war und zu den Empfängern einer Kleidung für die Krönung von König James I. gehörte, reichen nicht aus, Shakspere zu seinen Lebzeiten eine Reputation als Schauspieler (geschweige denn als Dichter) auf den Londoner Bühnen zu zugestehen.



Jonsons späte Listen (1616) der Schauspieler, die in seinen Stücken »Every Man in his Humor« (links) und in »Sejanus« (rechts) mitwirkten.

Philip Henslowe

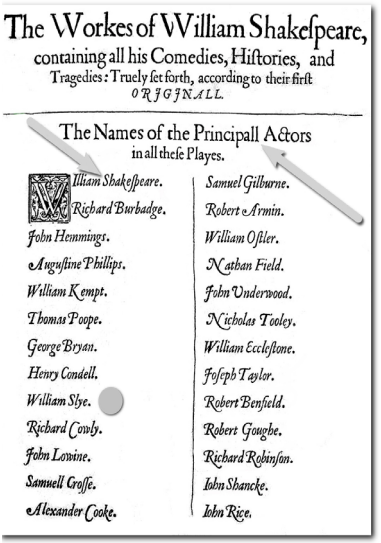
Der wichtigste Theatermanager des elisabethanischen Zeitalters war Philip Henslowe (1550–1616). Er leitete das »Rose« und das »Fortune« Theater und brachte in den Jahren 1593 bis 1596 55 Stücke auf Londoner Bühnen. Seine akribisch geführten Bücher[68] geben einen detaillierten Einblick in die elisabethanische Theaterpraxis. Warum taucht der Name Shakespeare (oder Shakspere, Shaxspur, Shagsper etc.) niemals in diesen Büchern auf, wo doch viele andere »Namen« derselben Zeit (wie Jonson, Marlowe, Middleton, Greene, Chettle, Chapman, Dekker, Munday, Porter, Day, Marston, Drayton, Webster, Wilson) hinsichtlich Kauf oder Produktion von Stücken, Kommissionierung oder Entlohnungen etc. aufgeführt werden. Hingegen werden verschiedene Werke Shakespeare's *ohne* Autorname aufgelistet. Als Erklärung bietet sich an:

Shakspere war keine Dichterperson, er fungierte als einer von vielen Decknamen für einen anderen Autor, der unter Pseudonymen schrieb. Kap.11 macht plausibel, dass zahlreiche der bei Henslowe genannten Autornamen Pseudo-

[68] Henslowe's Diary. Edited by Walter W. Greg. London 1904; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/henslowesdiaryoounkngoog#page/n12/mode/2up.

nyme bzw. Tarnidentitäten von Marlowe/alias Shakespeare gewesen sein müssen (z.B. Thomas Middleton, Michael Drayton, John Webster, George Chapman). Nur hierdurch wird verstehbar, warum Henslowe zu keiner Zeit einem Shakspere/Shakespeare ein Honorar gezahlt hat. Experten erklärten dies damit, dass Shakespeare's Stücke nicht an Henslowes Theatern gespielt wurden, was nicht vollständig den Tatsachen entspricht. Wenn Shakspere die unter dem Namen Shakespeare erschienenen Stücke wirklich geschrieben hätte und nie dafür entlohnt wurde, so steht dies in Gegensatz zu jenen Quellen, in denen man Shakspere aus Stratford verschiedene Schuldner wegen kleiner Summen verklagen sieht und in denen er damit als »merkantil«, sogar als »knauserig« erkennbar wird.

Henslowes Schwiegersohn und Partner Edward Alleyn (Bild S.89), ebenfalls Theatermanager, Theaterbesitzer (und berühmter Schauspieler!), notierte in seinen Büchern die Namen aller Personen, die eine Entlohnung für Produktionen am Fortune Theater, am Blackfriars Theater oder an anderen Bühnen erhielten. Auch hier fällt auf, dass zu keinem Zeitpunkt der Name Shakspere auftaucht. Auch der Theateragent Robert Keysar, der sich 1608 als Partner an dem Ensemble der Blackfriar's Boys[69] beteiligte, dessen Manager seit den frühen 1580er-Jahren Henry Evans war, scheint von dem Anteilseigner William Shakspere keine Notiz genommen zu haben. 1610 klagte er gegen die Anteilseigner des Blackfriars Theater *(»Richard Burbage, Cuthbert Burbage, John Hemings, Henry Condell and others«)*. Mit den »*others*« waren die beiden übrigen Teilhaber Thomas Evans und William Shakspere gemeint, von denen Keysar entweder nichts zu wissen schien oder die er unter »ferner liefen« einordnete.


The Workes of William Shakeſpeare,
containing all his Comedies, Hiſtories, and
Tragedies: Truely ſet forth, according to their firſt
ORIGINALL.

The Names of the Principall Actors
in all theſe Playes.

William Shakeſpeare.
Richard Burbadge.
John Hemmings.
Auguſtine Phillips.
William Kempt.
Thomas Poope.
George Bryan.
Henry Condell.
William Slye.
Richard Cowly.
John Lowine.
Samuell Groſſe.
Alexander Cooke.

Samuel Gilburne.
Robert Armin.
William Oſtler.
Nathan Field.
John Underwood.
Nicholas Tooley.
William Eccleſtone.
Joſeph Taylor.
Robert Benfield.
Robert Goughe.
Richard Robinſon.
John Shancke.
John Rice.

First-Folio 1623: William Shakespeare an erster Stelle in der Liste »*der Principall Actors in all these Playes*«

In der »**First Folio**« rangiert William Shakespeare an oberster Stelle aller namentlich genannten Schauspieler (»*The Names of the Principall Actors*«, s.Faksimile). Er sollte damit offenbar als der Hauptagierende in allen 36 gedruckten Stücken (»*in all these Playes*«) kenntlich gemacht werden. Nach dieser Listung müsste Shakspere unter den Schauspielern, die in »seinen« Stücken gespielt haben, die herausragendste Person gewesen sein. Für diese »absurde« Platzierung

[69] 1566 in London gegründetes Theater, in dem Jugendliche spielten (Children of the Chapel Royal, Children of the Blackfriars Theatre u. a.).

gibt es keine Belege, und sie kann schon deshalb nicht stimmen, weil die Hälfte der Theaterstücke in der »First Folio« zum Zeitpunkt ihres Erscheinens noch nicht gedruckt und die meisten noch nie aufgeführt worden waren. Diese Liste macht augenscheinlich, dass mit der »**First Folio**« 1623 die Nachwelt ostentativ getäuscht und das Komplott der Vereinigung von Dichter (»*The Workes of...*«) und Schauspieler (»*Principall Actor*«) endgültig »versiegelt« werden sollte.

Von Shakespeare's Stücken erschienen als anonyme Quarto[70]-Ausgaben »Titus Andronicus« (1594), »Romeo und Julia« (1597), »Heinrich IV, Teil 1« (1598), »Heinrich V«. Warum wurden diese Werke anonym veröffentlicht? Wünschte der aufstrebende Dramatiker Shakspere keine Publizität?Ähnlich schwer nachvollziehbar ist es, warum auf den Titelseiten der als Quarto veröffentlichten Werke »Richard II.«, »Richard III.« (1597), »Der Kaufmann von Venedig« (1600), »Heinrich IV.« (Teil I, 1604, 3. Auflage) der Autorname Shakespeare erscheint, aber mit Bindestrich verfremdet**:** Shake-speare. Wenn Shakspere einer Leserschaft bekannt werden wollte, so bleibt das Motiv für die Verwendung eines solch verfremdeten Namen so lange unklar, bis man es mit der Autorschaftsproblematik verknüpft.

Bis heute sind nur wenige Beispiele gefunden worden, bei denen ein normaler Familienname, der nicht von vorneherein aus zwei Namen zusammengesetzt war, so geteilt wurde, wie dies mit Shake-speare geschah. Der mit Bindestrich geteilte Name erschien bei den Sonetten, bei »The Phoenix and Turtle« (im Sammelband »Love's Martyr«, 1601, 1611) und bei fünf Stücken in 16 verschiedenen Ausgaben. Auch eine andere zeitgenössische Quelle[71] lässt sich nur interpretieren, wenn man bei Shakspere und Shakespeare von zwei Identitäten ausgeht. Shakspere's ehemalige Theaterkollegen Cuthbert Burbage und Winifred Burbage, die Witwe von Cuthberts Bruder, dem Schauspieler Richard Burbage, überreichten im Jahr 1635 an Philip Herbert, Earl of Pembroke und Montgomery eine Petition. Philip hatte mit seinem verstorbenen Bruder William Herbert, Earl of Pembroke das »*incomparable pair of brethren*« gebildet, dem 1623 die »First Folio« zugeeignet wurden. In der Petition forderte Burbage die Anerkennung finanzieller Rechte an dem zu jener Zeit gefährdeten Globe Theater. Bezugnehmend auf die Vergangenheit der Londoner Theater und auf beteiligte Schauspieler und Anteilnehmer erwähnte ihre Petition zweimal Shakspere**:**

> *»(…) We built the Globe, and to ourselves we joyned those deserving men* ***Shakspere****, Hemings, Condall, Phillips, and others, partners in the profits (…)«*

[70] Der Name Quarto bezieht sich auf ein historisches Buchformat. Es besagt, wie oft ein Blatt Papier gefaltet wurde, um die Seiten des Buches zu bilden. Bei Quartos wurde das Blatt zweimal gefaltet und bildete vier Blätter. -Daraus ergaben sich acht Seiten, da die Blätter beidseitig bedruckt wurden.

[71] The complete Shakespeare Authorships Works of Sir George Greenwood. Part Three – Ben Jonson and Shakespeare **:** https://archive.org/stream/benjonsonshakespoogreerich#page/n7/mode/2up

»*(…) placed men players, which were Heminge, Condall,* ***Shakspere****, etc (…)*« [das Black Friar Theater[72] betreffend]

Sie erwähnen den seit 19 Jahren toten William Shakspere aus Stratford keinesfalls als den ihnen und Lord Chamberlain bekannten, unsterblichen Dichter Shakespeare (»*not of an age but for all times*«), nicht als den Autor von »Venus und Adonis«, »Romeo und Julia« und »Hamlet«, sondern als einen ihnen gleichrangigen, verdienstvollen Geschäftspartner (»*deserved men*«) und Anteilseigner (»*partner in the profits*«) des Globe Theater. Es erscheint nicht vorstellbar, dass die »Burbages« dem Earl of Pembroke (Philip Herbert) eine Petition überreichten, die die poetische Ausnahmefigur Shakespeare als »***partner in the profits***« und als »*a deserving man*« beschrieben hätte, nachdem dem Earl bereits zwölf Jahre zuvor das First-Folio zugeeignet worden war. Herbert, einer der reichsten Männer Englands, dürfte der finanzierende Patron der »First Folio« gewesen sein.

In vielen englischen Städten sind aus dem elisabethanischen Zeitalter Aufzeichnungen erhalten geblieben, wann welche Schauspielertruppen in diesen Orten gastierten. Es gab nicht eine Theatertruppe, die damals nicht fast alle englischen Grafschaften bereiste. In der Hoffnung, auf diesem Wege »Spuren« Shakespeare's zu entdecken, durchforstete James O. Halliwell-Phillipps[73]die folgenden englischen Städte und Orte**:**

»*Marlborough, Wells, Bath, Plymouth, Totnes, Andover, Basingstoke, Dartmouth, Godalming, Salisbury, Exeter, Arundel, Lymington, Romsey, Shaftesbury, Warwick, Bewdley, Dover, Lydd, Banbury, Shrewsbury, Oxford, Worcester, Hereford, Gloucester, Tewkesbury', Rochester, Guildford, Hastings, Saffron Walden, Abingdon, Carnarvon, Beaumaris, Oswestry, Liverpool, Chester, Reading, Conway, Gravesend, Bridgewater, Evesham, Droitwich, Kidderminster, Campden, Maidstone, Faversham, Southampton, Newport, Bridport, Yeovil, Weymouth, Lewes, Coventry, Bristol, Kingston-on-Thames, Lyme Regis, Dorchester, Canterbury, Sandwich, Queenborough, Ludlow, Stratford-on-Avon, Leominster, Folkestone, Winchelsea, New Romney, Barnstaple, Rye, York, Seaford, Newcastle-on-Tyne, Leicester, Hythe, St. Alban's, Henley-on-Thames and Cambridge.*«

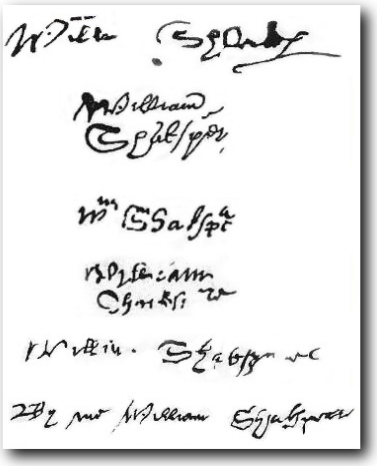
In keinem Fall gelang es ihm, eine Aufzeichnung über Shakspere aufzufinden.

[72] Das Blackfriar Theatre, das früher für Aufführungen der »Children of the Chapel« gemietet wurde und das sie 1608 für ihre eigene Theatergesellschaft zurückgefordert hatten.

[73] Vgl. James O. Halliwell-Phillipps**:** Outline of the Life of Shakespeare, Band2 p.395,London/New York 1889; Onlineversion**:** https://archive.org/stream/benjonsonshakespoogreerich#page/n7/mode/2up

Shakspere's Handschrift[74] – Indiz für fehlendes Schreibtraining

Die einzig überlieferten Zeugnisse mit Shakspere's Handschrift sind sechs schwer leserliche, mit unsicherer Hand geschriebene, sich stark unterscheidende **Unterschriften** auf Dokumenten aus den letzten vier Jahren seines Lebens. Drei der Unterschriften befinden sich unter den drei Seiten des Testaments[75], zwei unter Übereignungsurkunden auf dem Pergamentstreifen eines Blackfriars-Siegels, eine unter einer eidlichen Aussage in einem Prozess zwischen zwei Männern, die das Gericht niederen Charakters befand. Shakspere hatte 1604 mit einer dieser Personen zusammengewohnt. Robert Detobel unterzog die Signaturen einer Analyse und kam zu dem Urteil, dass Shakspere nicht wirklich schreiben konnte[76]. Jemand müsse ihn gedrängt haben, unter dem ursprünglich verfassten Testamentstext »*I have thereunto put my Seale*« nachträglich die Änderung »*I have thereunto put my ~~Seale~~ hand*« zu unterschreiben, weil ansonsten seine Schreibunkundigkeit offenbar geworden wäre. Die Unterschriften über dem Siegel seien als Unterschrift nicht akzeptabel und eher Abkürzungen eines Schreibers. Alle sechs Unterschriften tragen die Silbe »Shak«, während der Autorname auf den veröffentlichten Stücken und Gedichten durchgehend mit »Shake« geschrieben wurde. Die verzitterten **Unterschriften Shakspere's** könnten nur von einem Manne stammen, der im Leben nicht viel geschrieben habe und damit nicht der Verfasser des Shakespeare'schen Werkekanons sein könne. Man berücksichtige, welch ungeheure manuelle Schreibleistung Shakespeare in seinem Leben vollbracht haben muss.



Erhaltene Unterschriften Shaksperes

Es wurde eingewandt, dass diese Unterschriften auf engem Raum geschrieben wurden und zumeist aus den letzten Lebensjahren stammten, in denen Shakespeare schon ernsthaft erkrankt gewesen sein könnte. Selbst wenn man eine solche Einschränkung berücksichtigt, verbleibt doch der Gesamteindruck einer hilflosen

[74] Vgl. : George Greenwood : Shakespeare's Handwriting, London/New York 1920; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/shakespereshandwoogreeuoft#page/2/mode/2up

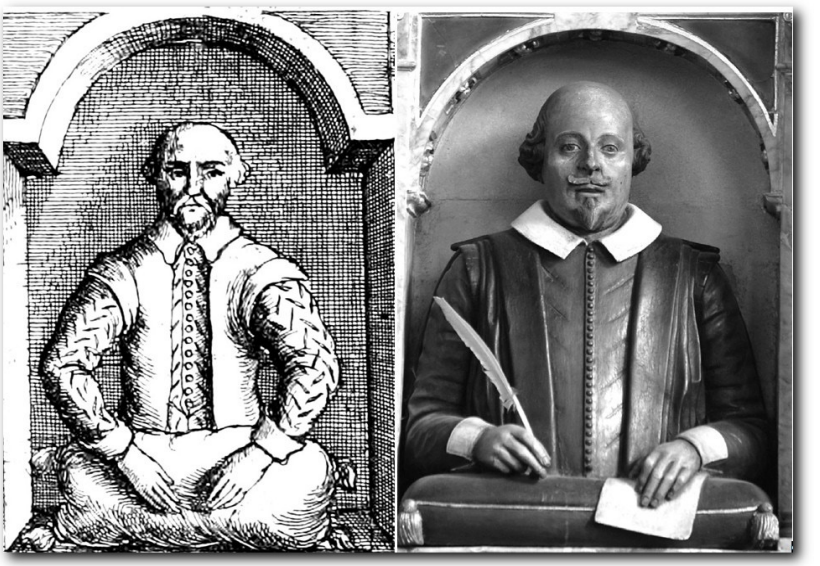
[75] Online Version des Testamentes: http://fly.hiwaay.net/~paul/shakspere/shakwill.html

[76] Robert Detobel: The Shakespeare »Signatures« Deconstructed: http://shakespeareoxfordfellowship.org/the-shakespeare-signatures-deconstructed/

und unsicheren Schrift. Intuitiv würden die meisten – auch ohne grafologische Expertise – der mächtigen und großzügigen Unterschrift Christopher Marlowe's (S.186– Marley) die Persönlichkeitseigenschaften eines William Shakespeare eher zuschreiben als dem unsicheren und zaghaften Schriftzug Shakspere's.

Shakspere's »Monument« und Grabplatte

Diejenigen, die das vermeintliche Gesamtwerk des Dichters Shakespeare erstmals druckten, mussten dafür sorgen, dass sich das Werk mit einer realen Person verbinden ließ und der Dichter einen ehrenhaften Ort erhielt, an dem er seine letzte Ruhestätte fand. Diese Gedenkstätte ließ das für die »First Folio« verantwortliche Konsortium in Form einer **Büste in der Kirchenwand** und einer Grabplatte im Boden der Dreifaltigkeitskirche von Stratford errichten. Der exakte Zeitpunkt der Errichtung des Denkmals steht zwar nicht fest, es muss aber spätestens mit dem Erscheinen der »First Folio« 1623/24 in der Kirchenwand angebracht gewesen sein, weil es dort von Leonard Digges erwähnt wird (»*Stratford Monimen*t«). Die Büste des heutigen Denkmals entspricht nicht mehr dem Original (s. Bild). Ein Kupferstich, der das Denkmal erstmals illustrierte, erschien 1656 in Sir William Dugdales



Das Stratford-Monument [Ausschnitt] im Jahr 1656 [links- siehe auch online Link Fussnote 77] und heute [rechts]

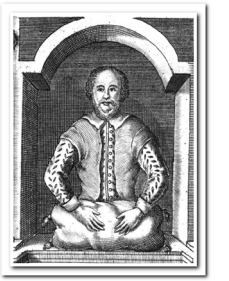
»Antiquities of Warwickshire Illustrated. (Komplettes Faksimile online[77]).« Er wurde von Wenceslaus Hollar oder seinem Assistenten Richard Gaywood nach einer Skizze von Dugdale aus dem Jahr 1634 angefertigt.

Der Stich zeigt Shakspere mit hängendem Schnurrbart, Glatze und einem Wollsack im Schoß. Der erste Shakespeare-Biograf **Nicholas Rowe** (1709) illustrierte die Büste in gleicher Weise wie Dugdale, mit offenen Händen, einen Wollsack haltend. (s.Bild). 1749, in der Phase wachsender Popularität von Shakespeare wurde die Büste restauriert und zu jener Büste umgearbeitet (*»repaired and re-beautified«)*[78], die heute in der Kirche zu besichtigen ist. Shakspere hält nun einen Gänsekiel und ein Schreibtablett in der Hand, der Wollsack wurde zu einem eleganten Quastenkissen. Diese auffälligen, späteren Veränderungen an der Büste haben naturgemäss zum Autorschaftsdisput beigetragen. Sie wurden als Teil der Entwicklung des Shakespeare-Mythos und Komplotts gesehen, der die Menschen glauben machen sollte, dass ein Geschäftsmann von niedriger Bildung in der Lage war, die Shakespeare'schen Werke zu schreiben. Seltsam, schwer interpretierbar und letztlich ein Hinweis auf eine maskierende Person war der Wortlaut der Inschriften von **Monument** und Grabplatte, die Shakspere verfasst haben soll. Die Inschrift der steinernen Grabplatte lautet**:**

GOOD FREND FOR IESVS SAKE ***FORBEARE,***
TO DIGG THE DVST ENCLOASED HERE
BLEST BE Ÿ [THE] MAN Ŷ [THAT] SPARES THES STONES,
AND CVRST BE HE Ÿ [THAT] MOVES MY BONES.

Zwei der vier Zeilen erscheinen wie eine Paraphrase auf Marlowe's »Hero und Leander«**:**

*»And thus bespake him***:** ***›Gentle youth, forbear***
To touch *the sacred garments which I wear.‹«*


Aus: Nicholas Rowe's »Works of William Shakespear «(1709)

Für viele erscheint es heute kaum vorstellbar, ja schwer erträglich, dass der Autor von »Hamlet«, »King Lear« oder »Macbeth« so befremdliche und eher peinliche Knittelverse als Grabinschrift verfasst und keine anderen, tiefgründigeren letzten Worte für seinen Nachruhm hinterlassen haben soll.

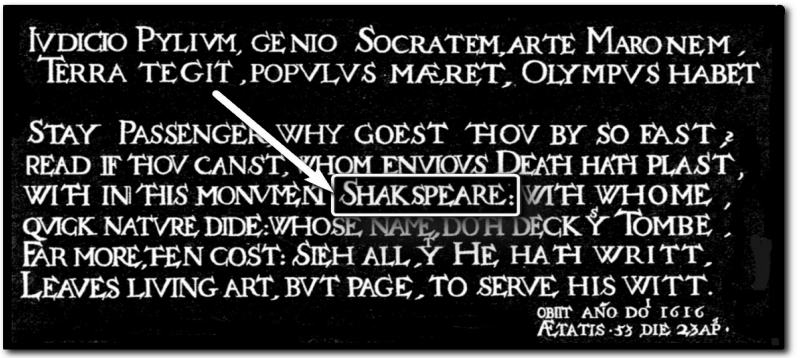
Die Texte der **Grabplatte** bekommen erst dann einen Sinn, wenn sie zusammen mit den ebenfalls rätselhaften Zeilen unter der Büste (»*Read if you canst*«) eine zu enträtselnde Botschaft bilden, die nicht auf Anhieb und nur für Eingeweihte verstehbar sein sollte (S. 70ff. und 199ff.). Eine Deutung für den kryptischen Text

77 Vgl. The Antiquities of Warwickshire illustrated**:** from records, leiger-books, manuscripts, charters, evidences, tombes, and armes**:** beautified with maps, prospects, and portraictures, London 1656, S. 521; http://archive.org/stream/antiquitiesofwaroodugd#page/520/mode/2up

78 Fox,Levi (ed.) Correspondence of the Rev.Joseph Greene 1712-1790 (London, 1965)

stammt von Peter Farey[79] (2005).

Der **Epitaph-Text** unter der Marmorbüste besteht aus einem zweizeiliges lateinischen und einem sechszeiligen englischen Teil. Drei Namen gewichtiger historischer Figuren werden zur Unterstützung Shakespeare'scher Unsterblichkeit aufgeführt, obwohl die Namen nicht zu Shakespeare und seinem Werk zu passen scheinen**:** Pylus [»Nestor«], ein geehrter Weiser von Troja, »Socrates«, ein Philosoph und kein Dramatiker, und »Virgil«, der »falsche Dichter«, da Ovid den größten Einfluss auf Shakespeare hatte. All dies scheint Methode zu haben. Der ge-


IVDICIO PYLIVM, GENIO SOCRATEM, ARTE MARONEM,
TERRA TEGIT, POPVLVS MÆRET, OLYMPVS HABET

STAY PASSENGER, WHY GOEST THOV BY SO FAST,
READ IF THOV CANST, WHOM ENVIOVS DEATH HATH PLAST
WITH IN THIS MONVMENT SHAKSPEARE: WITH WHOME
QVICK NATVRE DIDE, WHOSE NAME DOTH DECK Y TOMBE
FAR MORE, THEN COST: SIEH ALL, Y HE HATH WRITT,
LEAVES LIVING ART, BVT PAGE, TO SERVE HIS WITT.

OBIIT ANO DÑI 1616
ÆTATIS 53 DIE 23 AP.

Eingravierter Text unter der Büste des Shakespeare Monuments in Stratford

samte Text lautet (in moderner englischer Schreibweise)**:**

A Pylus[80] *in judgement, a Socrates in genius, a Maro*[81] *in art*
The earth buries him, the people mourn him, Olympus possesses him

Stay, passenger, why goest thou by so fast?
Read, if thou canst, whom envious Death hath placed
Within this monument: Shakspeare, with whom
Quick nature died, whose name doth deck this tomb
Far more than cost, sith [since] *all that he hath writ*
Leaves living art, but page, to serve his wit.

Kein Vorname wird angegeben, es wird nirgends festgestellt, dass Shakspere ein Dichter oder der Autor der Werke Shakespeare's war. Die englischem Zeilen zitieren keine Namen oder Texte aus seinen Stücken, sie erwähnen keine Verse, keine Dichtkunst, Dramen oder auf das Theater Bezogenes. Einheimische Kirchgänger, die Shakspere auf der Büste erkennen sollten, oder Besucher, die etwas über den Dichter erfahren wollten, konnten aus den Zeilen bis heute nichts dergleichen ab-

[79] Peter Farey's Marlowe Page**:** http://www.rey.prestel.co.uk/
[80] Nestor war der König von Phylus.
[81] Vergils ganzer Name lautete Publius Vergilius Maro.

lesen. Die Mehrzahl der Shakespeare-Experten empfindet die Zeilen als rätselhaft. Vergleichbare zeitgenössischer Grabinschriften weisen den Verstorbenen eindeutig als Dichter oder Schriftsteller aus. Warum nicht auch bei Shakespeare?

Die nicht anonymen Quartos und das »First Folio« wurden durchweg[82] unter dem Namen William Shakespeare oder Shake-speare gedruckt. Bei allem Wissen um die unterschiedlichen, damals phonetisch bestimmten Schreibweisen muss es einen Grund dafür geben, warum auf der Inschrift der Stratford-Büste die phonetisch kurze Schreibweise »Shak« in Stein gemeißelt wurde. Die sinnvollste Erklärung ist die, dass *Shak*spere für die Ortsansässigen erkennbar bleiben und an diesem »heiligen« Ort explizit und für alle Zeiten mit dem Dichter *Shake*speare »vereinigt« werden sollte. Der vage konzipierte Text auf Grabblatte und Büste sollte von den Einheimischen in Stratford nicht eindeutig interpretiert werden können. Es bleibt ungewöhnlich, dass die Inschrift der Grabbodenplatte nicht den Namen Shakespeare's trägt. In aller Regel trug die Grabplatte nur dann keinen Namen des Beerdigten, wenn dieser unbekannt war. Der einzige Name, der auf der Grabplatte in Stratford erwähnt wird, ist Jesus[»Christ«]. Nach Peter Farey war dies wesentlich zur (Auf-)Lösung des Grabrätsels.[83] Während auf römischen Gräbern auf der Grabinschrift häufiger eine mögliche Beschädigung des Grabes »angeprangert« wurde, ließen sich solche Inhalte auf englischen Gräbern des 17. Jahrhunderts nie finden. Die Grabplatteninschrift (»*sake forbear, to dig the dust enclosed here*«) bildet in dieser Hinsicht eine Ausnahme. Möglicherweise war an eine wirksame Art gedacht, die Schriftzüge der Grabinschrift länger zu erhalten, um das Weiterbestehen des »Rätsels« zu sichern.

Charlton Ogburn, Verfechter der Oxford-Theorie (nach der Edward de Vere, 17. Earl of Oxford, der Autor der Shakespeare'schen Werke ist), geht mit Recht so weit, zu formulieren, dass die Fiktion der Shakspere'schen Autorschaft sich nie hätte festsetzen können und dass Shakspere der Nachwelt nie bekannt geworden wäre, wenn das Monument in Stratford nicht errichtet worden wäre.

Shakespeare's früheste Porträts

Von der Dichterperson Shakespeare existieren aus seiner Lebenszeit – anders als bei verschiedenen Autoren seiner Zeit – keine Darstellungen oder Gemälde. Obwohl heute zahlreiche Porträts über Shakespeare in Umlauf sind, ist nicht gesichert, dass sie während Shakspere's Lebenszeit angefertigt wurden und den Dichter darstellen. Die bis heute Shakespeare am eindeutigsten zuzuordnenden Darstellungen (Droeshout Kupferstich und Stratford-Büste) wurden posthum

[82] Bis auf rasch korrigierte Ausnahmen.
[83] Peter Farey: Hoffman and the Authorship: http://www.rey.prestel.co.uk/hoffman.htm

anlässlich der Drucklegung der First Folio (1623) und der Errichtung des Monumentes in Stratford (1623) geschaffen.

Cobbe-Porträt, Overbury-Portät: Vorlage für Droeshout-Porträt?

Martin Droeshouts (1601–1651) Kupferstich wurde von der Mehrzahl der Experten eher als eine Groteske, von manchen sogar als fehlproportionierte »Monstrosität« bezeichnet. Droeshout muss 1623, im Alter von 21 Jahren, das Porträt nach einer Vorlage hergestellt haben[84]. Es gibt Gründe, zu vermuten dass das Cobbe-/Janssen-Porträt und/oder das Overbury-Porträt als Vorlage dienten, allein wenn man erkennt, dass Details (Proportionen des Kragens, ungewöhnlich unterschiedliche Wams-Ärmel-Begrenzung links und rechts) auffallend ähnlich erscheinen. Nach Dr. Tarnya Cooper (National Porträt Gallery, London) stellen das Cobbe- und das Janssen-Porträt den Dichter Thomas Overbury dar. Overbury wird in diesem Buch als eine reale, in der Haft(1613) ums Leben gekommene Person gesehen, hinter dessen Name und Schicksal sich Marlowe mit seinem populären Versepos »A Wife, now a Widow[85]« [1614, S.551] maskiert haben dürfte. Das Werk wurde im 17. Jahrhundert sehr häufig neu aufgelegt und textlich immer wieder verändert. Wenn man um Marlowe's Schicksal und seine »Inhaftierungen« in London unter Jakob I. weiß, lassen sich zwischen Marlowe und Overbury's »A Wife« auffällige Zusammenhänge herstellen und erahnen, wer diese Erweiterungen schrieb. (in diesem Buch nicht vertieft, s.Kapitel 11).
Auf dem Droeshout-Kupferstich sind die beiden Körperhälften der Person auffallend **a**symmetrisch gestaltet. Dies kann nicht zufällig passiert sein. Hier wurde offenbar der Versuch unternommen, eine »gespaltene oder halbierte Person« zu symbolisieren. Man erkennt eine merkwürdige Linie links vom Ohr zum Kinn**:** Sie symbolisiert eine Maske (Bild S.69), hinter der sich die verborgene Identität des wahren Autors (Marlowe/Shakespeare) verbirgt. Auf der rechten Körperseite des Betrachteten ist die mit Maske versehene Vorderansicht einschließlich des kurzen Haarschnitts und des Brustteils des Wams (gerader Ärmelansatz und abstehende Bordüre), auf der linken Körperseite des Betrachteten die nach rückwärts schauende (also in Wahrheit ebenfalls rechte Körperseite), wahre Dichterperson zu sehen mit langen rückwärtigen Haaren[86], rundem Rückteil von Wams, rundem Ärmelansatz und anliegender Bordüre.

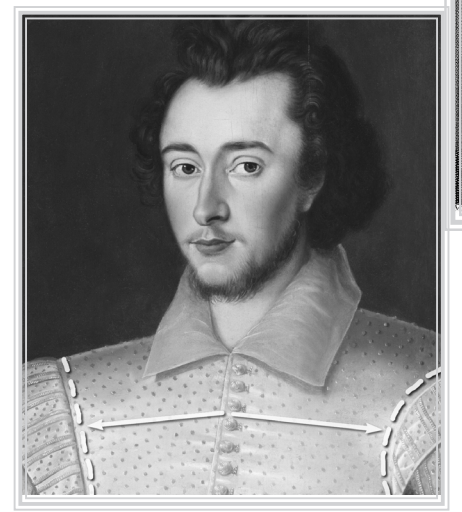
Für die Sichtweise, dass das **Droeshout-Porträt** eine maskierte Person darstellt,

84 John M. Rollett**:** Shakespeare's Impossible Doublet**:** Droeshout's Engraving Anatomized **:** s.Vol.2 (2010)http://shakespeareoxfordfellowship.org/wp-content/uploads/Rollett.Doublet.pdf

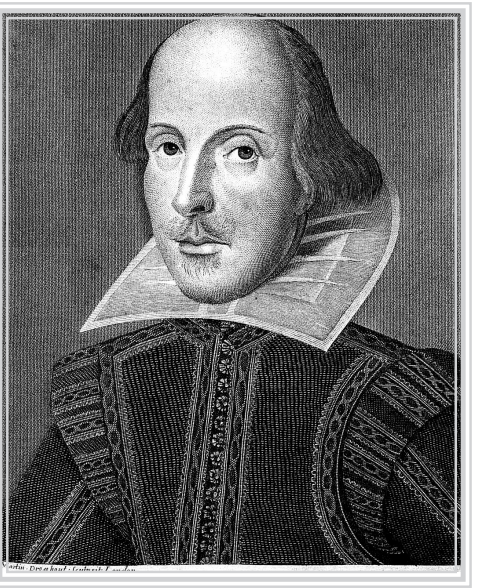
85 Sit Thomas Overbury His Wife, 1616, Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/miscellaneouswoo2rimbgoog#page/n80/mode/1up

86 Vgl. »10 Fragen zur Autorschaft von Shakepeares Werken«**:** http://shake-speare-today.de/index.87.0.1.html.

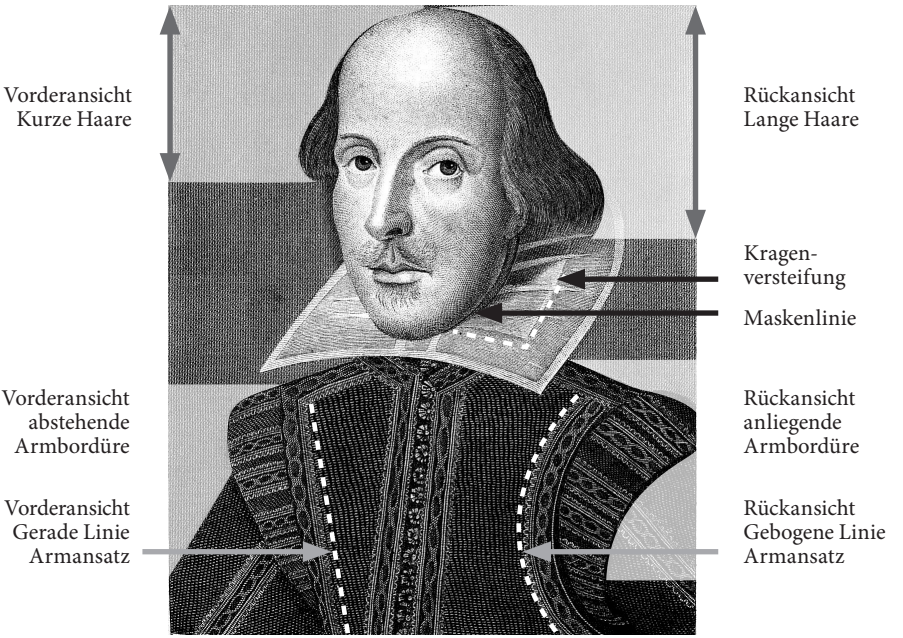
sog. Cobbe-Porträt (um 1610)



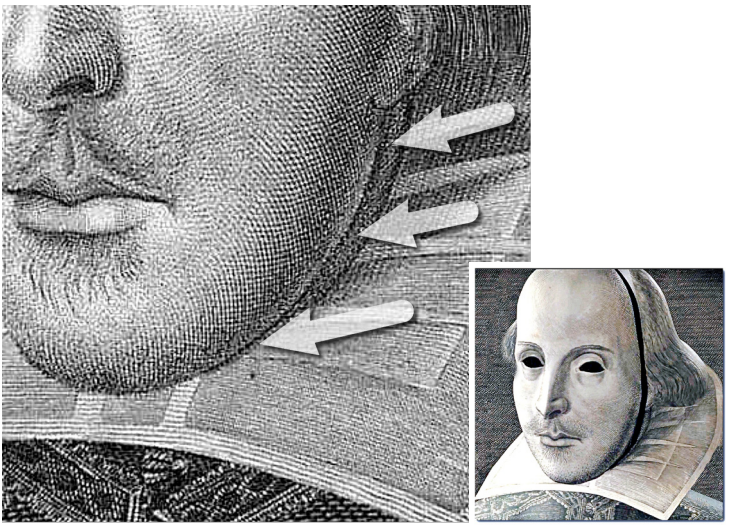
Overbury-Porträt (?) (ca 1614)



sog. Droeshout-Porträt (1623)



Droeshout Portrait für die First Folio (1623), Bzgl. der Asymmetrien s.Text



Ausschnittsvergrösserung linkes Kinn und Erklärungsmodell

spricht das zeitnah von Thomas Combe (1614) kunstvoll aus dem Französischen[87] übersetzte Gedicht-Emblem (Nr.6) in: »**The Theater of fine de Vices, containing an hundred morall Emblemes**« (s.Faksimile)[88].

Masks will be more hereafter in request,
And grow more deare than they did heretofore
They serv'd ***then*** *only but in play and iest,*
For merriment, and to no purpose more:
Now be they used in ernest of the best,
And of such Maskerd there abound such store.
That you shall finde but few in any place.
That ***carrie not sometimes a double face.***

Gedicht und Emblem Nr. 6 in Thomas Combes »Theater of Fine Devices« gedruckt von Richard Field, 1614

Combes Gedicht-Embleme haben mit den 20 Jahre später (1635) erschienenen Gedicht-Emblemen von **George Wither** in »**A Collection of Emblems, Ancient and Moderne**«[89] so vieles gemeinsam, dass man hinter den Übersetzern Combe und Wither die gleiche Identität vermuten kann: Wither wird in diesem Buch vielfach als Tarnname für Marlowe erkannt (S.S.589ff). In Buch 4, Emblem 21, »The Fourth Lotterie« greift er das Thema der Täuschung mittels Maskierung auf:

Fine Clothes, faire Words, entising Face
With ***Maskes*** *of Pietie and Grace,*
Oft, cheat you, with an outward show,
Of that, which proveth nothing so
Therefore, your Emblems Morall read;
(…)And, ere too farre you doe proceed,
Thinke, whom you deale withall, to day,
Who by faire showes, ***deceive you may***

Emblem 21, Buch 4, in George Withers »A Collection of Emblems« (1634)

Die Idee des Droeshout-Kupferstichs als einer Chimäre, eines Mischwesens, das sich aus dem kahlköpfigen Shakspere und dem verborgenen Dichter Marlowe/alias Shakespeare zusammensetzt, muss früh konzipiert worden sein. John Davies (der im folgenden vielfach als Tarnidentität von Marlowe erkannt wird - s.S.90ff, S.93, S.475, S.302, u.a.) dürfte sich früh, Jahre vor

87 Guillaume de la Perriere Tolosain Le Theatre des bons engins. http://archive.org/stream/letheatredesbonsoolape#page/n18/mode/thumb
88 Auf auffällige Verbindungen zwischen Christopher Marlowe, John Harington, Le Doux, Gervase Markham und Thomas Combe wird an anderer Stelle kurz eingegangen
89 George Wither A Collection of Emblemes 1634 http://archive.org/stream/collectionofembloowithe#page/n25/mode/thumb

Shakspere's Tod mit dem Plan seiner Grabesvortäuschung auseinandergesetzt haben. Das folgende Sonett erlaubt kaum eine andere Deutung:

Aus »**The Scourge of Folly**«, (John Davies (J.D.) 1611?)

Sonnet: Upon the making of one friends face on the Bord ***where anothers was made***; the **first** being put out with colour, for the **second** theron to bee painted....

Though my bad face defaceth my good Friends,
(His under mine inter'd; and mine; the **Tombe***)*
Fortune *and* **Art** *have done it to these ends*
That, as two Hearts, two heads should have one **Roome**

The buried **Face**, *lives with the* **Principall**;

[! vgl.First Folio Faksimile. s.Seite 59
Principall actors

In **Nature**, *one ; in* **Art**, *the other is;*
Then, his face coverd, my Face (covering) shall,
Shew, as a **Monument** *of* **That** *and* **This**.

[vgl. Stratford-Monument s.Seite 176
»**Nature**«: Shakspere ,
»**Art**«: Shakespeare

If **Time** *consume* ***mine****, as the* **Monument**,
T'will meete with ***his*** *then, kept from wracke in* ***mine****;*
And then shall ***his****,* ***mine*** *(ruined) represent,*
Ev'n as through ***mine****, of* ***yore****,* ***his*** *Face did shine*

In earnest *Passe-time* **so, our Faces shall**
Out-face *Times* **Brazen face**[90]**, out-facing** *All.*

[Veränderte Schrifttypen auch im Original! - Unterstreichungen, Fettdruck nicht im Original!]

Shakespeare's Sonette [91]

Bis heute gehören die 154 Sonette zu den »Rätseln der Weltliteratur«, deren biografische Hintergründe man an keiner Stelle mit Shakspere aus Stratford in Verbindung bringen kann. Bereits 1899 kam Jesse Jonson[92] zu der Überzeugung, dass die Sonette (und folglich auch die vom selben Autor verfassten Dramen) nicht Shakspere sondern einem ebenso großen Unbekannten zuzuordnen seien:

> *»my answer is this: I believe he* [Shakspeare] *did not write the Sonnets; and if the Sonnets are the work of another, I think it fairly follows that the great dramas, considered as mere poetry, are so clearly in the same class as the Sonnets, that we must ascribe the authorship of the greater Shakespearean dramas* ***to the same great unknown.****«*

Shakespeare's Sonette und seine Versepen »Venus und Adonis« und »Lucretia« kennzeichnen ihn als einen der größten Lyriker der Weltliteratur. Diese Erkenntnis schließt die am meisten favorisiertesten Alternativ-Kandidaten Bacon und Oxford für eine Autorschaft aus.

Die als »Shake-speares Sonnets« veröffentlichten 154 Gedichte liefern uns ein-

90 Brazen SOED a)made of Brass b) brazen-face= impudent [dreist unverschämt], unblushing [schamlos], c) brazen: unauslöschlich,unverwischbar.-E.Leisi-Problemwörter,Stauffenburg Verlag,1997)

91 Eine eingehende inhaltlich-biografische Analyse und Interpretation Shakespeare'scher Sonette erfolgt in Kapitel 7.

92 Jesse Jonson: Testimony of the Sonnets as to the Authorship of The Shakespearean Plays and Poems, New York/London 1899; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/testimonysonnetoojohngoog#page/n4/mode/2up.

zigartige autobiografische Einblicke (allerdings nicht die einzigen, s. Kapitel 10, S.379ff.), die zum Verständnis der Persönlichkeit und Identität des Autors und damit auch des Autorschaftsproblems beitragen. Sie wurden 1609, etwa zwei Jahre vor Shakspere's Rückzug nach Stratford veröffentlicht. Thomas Thorpes Quarto (Widmung signiert mit T.T.) war die einzige vollständige Veröffentlichung der Sonette während Shakspere's Lebenszeit. Das Büchlein verschwand rasch nach Erscheinen wieder und jede weitere Veröffentlichung wurde lange »unterdrückt«. Man kann dies aufgrund fehlender Wiederauflagen im Vergleich zu »Venus und Adonis«), weitgehend fehlender zeitgenössischer Bezugnahmen und fehlender Besprechungen oder Erwähnungen in literarischen Zirkeln annehmen. Thomas Torpe dürfte mit der vom Autor oder anderen wohl nicht sanktionierten Veröffentlichung der enthüllenden autobiografischen Selbstbekenntnisse ein zu großes Risiko eingegangen sein. In seiner Zueignung bezeichnet er den Urheber der Sonette als »*OUR.EVER-LIVING.POET*«. Recherchen zu dem Wort »ever-living« ergeben, dass damit ausnahmslos jemand gemeint war, der nicht mehr am Leben war (»unser unsterblicher Dichter«). Shakspere konnte damit 1609 nicht gemeint sein, auf Marlowe jedoch ließe sich der Begriff »ever-living« anwenden, da es sich bei ihm– obwohl noch lebend – in den Augen der Öffentlichkeit um einen »verstorbenen Dichter handelte«[93].

Die biografischen Rückschlüsse, die man aus den Sonetten ziehen kann, die »Einsichten« in eine erzwungene Abwesenheit und in einen Skandal, in ein fatales, schändliches und schicksalhaftes Geschehen (Details Kap.7, S.204ff) stimmen mit den biografischen Fakten über Shakspere aus Stratford an keiner Stelle überein. Notgedrungen ist die Mehrzahl der Shakespeare Experten dazu übergegangen, autobiografische Aspekte in Shakespeare's Sonetten zu leugnen**:** Sie argumentieren, die Sonette hätten rein fiktive Inhalte und mit dem wahren Leben des Verfassers nichts gemein. Wie unbegründet diese Annahme ist, geht im besonderen aus Kapitel 7 und 10 hervor.

Plausibler klingt, was Dolly Wraight[94] und andere herausgearbeitet haben**:** Die Sonette seien in Wirklichkeit eine Zusammenstellung von Gedichten aus unterschiedlichen Jahren (zumeist vor 1600?), die verschiedenen Personen zugedacht waren. Sie wurden 1609 erstmals zusammengestellt und in einem gedruckten Werk vereint, das einem »Mr. W.H.« zugeeignet wurde, der in der Widmung als der einzige »Erzeuger«/Vater der Sonette (»*the only begetter*«) beschrieben wird. Die Widmung an den Erzeuger dürfte bedeuten, dass es eine Widmung des Verlegers Thomas Torpes an den Autor war. Am häufigsten werden als die vermeintlich

93 Der geteilte Begriff »***ever-living***« findet sich in dem häufig Marlowe zugeschriebenen Shakespeare-Drama »Heinrich VI.«, Teil 1 (Akt 4, Szene 3), in dem des verstorbenen Monarchen Heinrich VI. gedacht wird. (»*that ever-living man of memory*«)

94 Dolly Wraight**:** The Story that the Sonnets tell, London 1994.

angesprochenen Personen mit den Initialen W.H. *W*illiam *H*erbert, 3rd Earl of Pembroke, und *H*enry *W*riothesley, 3rd Earl of Southampton genannt, dem bereits 1593/94 »Venus und Adonis« und »Lucretia« zugeignet worden waren, seltener auch *W*illiam *H*atcliffe (s. S. 231). Aufgrund der Hinzufügung des Titels »Mr.« (Master) zu W.H. erscheint es unwahrscheinlich, dass die Widmung William Herbert oder Henry Wriothesley galt, da man Persönlichkeiten aus dem Hochadel nicht in dieser Weise angesprochen hätte.

Keine Bezüge zu Shakspere's Leben

Die biografischen Inhalte der Sonette lassen sich eindeutiger verstehen und einordnen, wenn man die Texte unter der Annahme analysiert, dass sie von dem unter neuer Identität lebenden Marlowe/alias Shake-speare geschrieben wurden (Kapitel 7, S.204ff).

Der Shakespeare Experte und Harvard-Professor Stephen Greenblatt lieferte in einem Interview mit der »Süddeutschen Zeitung« vom 22.Juni 2006 folgende Kernaussage**:** »Sich jeder Kontrolle zu entziehen, war die Strategie von Shakespeare's Leben.« Greenblatts Schlussfolgerungen sind kaum verstehbar**:** Er habe »eine schmerzhafte Lücke« festgestellt »zwischen dem, was Shakespeare geschrieben hat, und dem, was er gelebt hat«. Diese Einsicht müsste er erklären, ebenso wie seine Feststellung, dass »Shakespeare wild entschlossen« gewesen sein müsse, »nicht ins Gefängnis zu kommen«. Alle Aussagen Greenblatts bekämen unmittelbar Sinn, wenn er die Marlowe-Shakespeare-Hypothese als Theorie einbezogen hätte, nach der Marlowe zu Tode gekommen wäre, hätte nicht sein Gönner (William Cecil) die Macht besessen, ihn aus dem Fadenkreuz der Öffentlichkeit verschwinden zu lassen.

Greenblatt konnte oder wollte das plausible und einzig logische Motif für seine intuitive Erkenntnis, dass Shakespeare sich ein Leben lang jeder Kontrolle seines »Erkanntwerdens« entzog, nicht in Erwägung ziehen**:** ein Nicht-erkannt-werden konnte nur durch eine häufige Änderung der Identität des Dichters d.h. durch einen stetigen Wechsel seines Namens gelingen. Wie die weiteren Ausführungen und besonders Kapitel 11 zeigen werden, übersteigt das Ausmaß dieses personalen und literarischen »Identitäts- und Namenswechsels« allerdings unsere Vorstellungskraft.

Verräterisches in der Zweitauflage der Sonette

1640, 31 Jahre nach dem Erstdruck der Sonette und 17 Jahre nach Erscheinen der »First Folio« brachte ein gewisser »John Benson«, eine zweite Auflage der neu arrangierten Sonette (»**Poems: Written by Will. Shakespeare, Gent 1640**«) heraus, mit einer seltsamen Abwandlung des Droeshout-Kupferstiches von William Marshall (s.Bild). Manche, die um die Entste-

hung der »First Folio« wussten, haben zu dieser Zeit noch gelebt. Die Zeilen unter Marshalls Kupferstich wirken wie eine Persiflage auf Ben Jonson und dessen Begleitwort in der »First Folio«. Während Jonson den Droeshout-Stich« (s.S.68) mit dem Vers »*This Figure, that thou here seest put/it was for gentle Shakespeare cut*« versah, scheint die Beschreibung von Bild und Text der zweiten Auflage der Sonette (1640) den Mann auf dem Bild eher zu verspotten. Aussagen der »First Folio« werden plötzlich infrage gestellt (»*delight?*«, »*applause?*«, »*renownded Shakespear's?*«), wobei Experten –wie stets– ein Gegenargument hervorbrachten und mit einer gewissen Leichtigkeit die Fragezeichen des Textes zu Ausrufezeichen »zurechtrationalisierten«.

Vom berühmten Shakespeare nur der helle Schatten?

Kupferstich von Shakespeare in der zweiten Auflage der Sonette (1640)

Der Droeshout-Stich in der »First Folio« zeigte keinen Schatten hinter dem Kopf. Beim **Kupferstichporträt der Zweitauflage der Sonette** wird allegorisch festgestellt, dass (nur?) der »Schatten« dem berühmten Dichter entspreche (»*This Shadowe is renowned Shakespear's«)* – und nicht der Kopf. Auffällig ist, dass – entgegen aller physikalischen Prinzipien – der berühmte Schatten ein helles Licht wirft. Das Bild ist im Vergleich zur »First Folio« gespiegelt oder seitenverkehrt, dem "namensgespiegelten" Herausgeber »***John Benson***« der zweiten Auflage der Sonette (1640) »satirisch« angepasst, der in der »First Folio« 1623 noch »***Ben Jonson***« hieß. Der Lorbeer umkränzt nicht -wie üblich- die Stirn des Dichters, die entblösste Hand hält nicht den Handschuh, sondern der Handschuh den Lorbeer (Vgl.Kupferstich Jonsons, S.81)**:** Diese sprachlichen und bildlichen Possen können kaum ohne Bedeutung sein**.** Ging es einem »umgekehrten« **B**en **J**onson[95] [**J**ohn **B**enson] darum, anzudeuten,

95 Es scheint nie näher untersucht worden zu sein, wie weit es bei "Shakespeare's Poems"(1640) mit der historischen Echtheit des Verlegers »John Benson« *(1644)* bestellt ist, der erst nach dem Tod Ben Jonsons(1637) deutlicher in Erscheinung trat und die Ordnung der Sonette neu arrangierte, neue

dass sich hinter einem »umgekehrten« Shakespeare ein »umgekehrter« Schatten darstellte, hinter dem sich der eigentliche Dichter Shakespeare verbarg? Das eher despektierliche Porträt lässt darauf schließen, dass die Kundigen wussten, dass nicht der wahre Dichter abgebildet war.
Der verwendete Begriff »Natur«, *(»Nature*[Shakspere] *herself … joyd to weare the dressing of **his*** [Shakspere] *lines«)* dürfte in ähnlicher Weise wie auf dem Grabmonument in Stratford (»*with whom quick nature died*«) auf die »vordergründige« Figur Shakspere zu beziehen sein (Details S.S.176f). Entsprechend könnte man dieser Zeile die Bedeutung beimessen, dass Shakspere sich gefreut haben dürfte, als Dekoration und »Verblendung« der Zeilen des Dichters zu dienen. John Benson scheint sich über den wenige Jahre zuvor verstorbenen Ben Jonson« lustig zu machen, wenn er dessen subjektives Eingeständnis in der »First Folio«

*»While **I confess** thy writings to be such,*
As neither Man nor Muse can praise too much«

in der zweiten Auflage (1640) Jonsons Verse zum objektiven Eingeständnis aller Gebildeten (»***The learned***«) erhebt**:**

*»The learned will **confess** his works are such*
As neither man nor muse can prayse to much«.

Auch die Begleitsätze (»*To The Reader*«) enthalten Rätselhaftigkeiten. Benson wünscht dem Dichter Ruhm (»*glory to the deserved Author*«). Sprachwissenschaftler haben darauf hingewiesen, dass man einen Autor »deserving« nennen könne, aber was bedeutet »deserved author« ? War damit der wahre Autor gemeint, der es verdient hat, erwähnt zu werden?

Die Feststellung, dass die 1609 veröffentlichten Shake-speare'schen Sonette nicht das Glück hatten, wegen Shake-speares frühem Tod so berühmt zu werden *(»… had not the fortune by reason of their Infancie in his death …«)* kann nur besagen, dass die Gedichte ***vor*** dem (»vermeintlichen«) Tod des Dichters fertiggestellt worden sein müssen. Dies trifft keinesfalls für Shakspere zu, der 1609 noch lebte, kann aber für Marlowe/[alias Shake-speare] gelten, der »offiziell« als verstorben galt.

Die Schreibweise des Namens Shakespeare

»Shake« versus »Shak« (Shag, Shax Shack etc.)

Im elisabethanischen England gab es noch keine standardisierte Orthografie. Man schrieb Namen phonetisch, wie sie klangen. Sechs eigenhändige Unterschriften von Shakspere aus Stratford sind uns erhalten, die alle mit »Shaksper« oder »Shakspere« gezeichnet sind. Die kurz gesprochene erste Silbe deutet daraufhin, dass

Titel erfand, die Pronomen änderte usw. - Benson's Essay (»*Short poems on the Times*«) und seine akrostischen Verse in seinem ***einzigen*** »dichterischen Werk« (»England in its Condition«1648) verraten eine poetische Meisterschaft, die für einen Verleger Jon Benson schwer zu verstehen ist.

der Name *Shak*spere von dem des Autors *Shake*speare abgegrenzt wurde.

Dieser Differenzierung wurde von Experten[96] oft heftig widersprochen, da sie suggeriere, dass die Namen des Mannes aus Stratford und des Dramatikers Shakespeare stets unterschiedlich buchstabiert worden seien, was nicht zuträfe. Der Dichtername Shakespeare oder Shake-speare, der ein geeigneter Name für Zwecke des Theaters war, wurde phonetisch »lang« als »Shake«, ausgesprochen und fast ausnahmslos als Shakespeare gedruckt[97], während alle Mitglieder der Familie Shakspere[98] mit »Shak« geschrieben und auch entsprechend phonetisch »kurz« ausgesprochen wurden.[99] Die zweite Silbe »spere« wurde wahrscheinlich als »spur« ausgesprochen.[100]

»***Shag***spere« war der Name, unter dem William aus Stratford Anne Hathaway heiratete. Eine Erlaubnis zur Heirat mit Anne Whateley wurde ihm am Vortag für den Namen »Wm ***Shax***pere« ausgestellt. In seiner Heimatstadt Stratford beziehen sich alle familiären Dokumente auf William »***Shak***spere«**:** Shakspere's eigener Taufeintrag, die Taufeinträge seiner drei Kinder Susanna, Judith und Hamnet, der Todeseintrag seines Sohnes (»*August 11 Hamnet filius, William Shakspere*«) und der Hochzeitseintrag seiner jüngsten Tochter. Seine ältere Tochter heiratete als »Susanna ***Shax***spere« (5. Juni 1607), seine Tochter Judith als »Judith ***Shak***spere« (10. Februar 1616). Seine Mutter findet sich im Sterberegister (9. September 1608) als »Mayry ***Shax***pere«. Auch Shakspere's Nachkommen in Stratford kannten ihn nur mit der kurzen Aussprache Shakspere**:** So wurde sein Enkel, der von Shakspere's Tochter Judith vermutlich zu Ehren des Großvaters William genannt wurde, unter »***Shak***sper Quyny« getauft (23. November 1616) und unter »***Shak***spere Quyny« begraben (8. Mai 1617). Shakspere's Großneffe wurde unter »***Shak***spere Hartt« am 19. November 1666 getauft und unter »***Shak***sper Hartt« am 10. April 1694 getraut. Sein jüngerer Bruder, der in der »Coram Rege Rolls« 1597 als Gilbert »***Shack***spere« aufgeführt wird, wurde als Gilbert »***Shak***spere« im Februar 1612 beerdigt.
Wenn Shakspere aus Stratford 1593/1594 die Versepen »Venus und Adonis« und »Lucretia« wirklich schrieb, warum hat er seinen Zueignungstext nicht mit seinem Namen William Shakspere, drucken lassen? Auch der gemeißelte Name (1623) auf dem Monument in der Dreifaltigkeitskirche in Stratford (s.S.65) ist Shakspeare. Offensichtlich kam zu Lebzeiten des Autors Shakespeare niemand auf die

[96] The Shakespeare Authorship Page**:** http://shakespeareauthorship.com/#3

[97] John Louis Haney**:** The Name of William Shakespeare, Philadelphia 1906; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/nameofwilliamshaoohane#page/n5/mode/2up

[98] Prof.Geoffrey M. Hodgson Webseite..- The only documented facts of the life of William Shakspere of Stratford-upon-Avon (» Documentary evidence«) http://www.geoffrey-hodgson.info/shakespeare.htm

[99] Vgl. E. K. Chamber**:** William Shakespeare. A Study of Facts and Problems, Vol. II, Oxford 1930, S.354; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/williamshakespea017475mbp#page/n7/mode/2up

[100] G. G. Greenwood**:** In re Shakespeare. Beeching v. Greenwood, New York/London 1909, S.26; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/inreshakespeareboogreeuoft#page/26/mode/2up

Idee, den Dichternamen mit dem des Bürgers William Shakspere aus Stratford gleichzusetzen, etwa wie bei »Bakestone« und »Baxton«.

Dokumente, in denen die Person aus Stratford als Shak*e*speare geschrieben wird, behandeln Geschäftliches (Genehmigung der Führung eines Wappens, Kauf von Land und Immobilien wie »New Place«, Finanzierung und Erträge als Teilhaber am Globe Theater), bei denen der Patron William Herbert Regie geführt haben dürfte. Er wusste um die Absprache, dass Marlowe unter Pseudonymen weiterschrieb.

Auftrennung in »Shake« und »speare«: Indiz für ein Pseudonym

Sir Edmund Kerchever Chambers[96] kam bei seinen Recherchen zu den Schreibweisen des Namen Shakspere (nicht bezogen allein auf den Mann aus Stratford) zu der Erkenntnis, dass die große Mehrheit die erste Silbe des Namens mit einem kurzen »a« aussprach. Er fand bei den insgesamt 83 dokumentierten Variationen des Namens Shakespeare in England nie eine Trennung der beiden Silben in Shake-speare, wie sie in den Sonetten, in vielen Quartos, aber auch noch Jahre nach seinem Tod in der »First Folio« 1623 und später auftaucht.

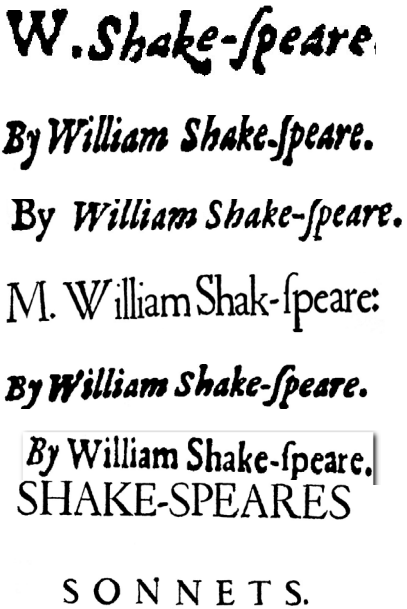
Hier abgebildete (S.78), mit Bindestrich gedruckte Namen entstammen durchweg den Frontseiten zeitgenössischer publizierter Shakespeare-Werke (unter anderem »Heinrich IV./1«, »Heinrich IV./2«, »Heinrich VI./1«, »Heinrich VI./2«, »König Lear«, »Verlorene Liebesmüh«, »Die lustigen Weiber von Windsor«, »Perikles«, »*Richard II.*«, »Richard III.«, »Titus Andronicus«, Sonette, »First Folio«).
Auch Ben Jonson ließ in der Folio-Ausgabe seiner eigenen Werke (1616) den Namen des Schauspielers Shake-speare in getrennter Schreibweise drucken (Bild S.58). Sieben Jahre nach dem Tod Shakspere's verwendeten J.M. und L.Digges, in der »First Folio« den geteilten Namen Shake-speare. Eine andere Erklärung für die geteilte Schreibweise als die eines Pseudonyms gibt es bis heute nicht. 1637, 21 Jahre nach Shakspere's Tod, wurde »Romeo und Julia« zum fünften Mal als Quarto (Q5) und zum ersten Mal nicht anonym mit Angabe des Autornamen gedruckt, erstaunlicherweise noch immer mit dem »verfremdeten«, mit Bindestrich getrennten Shake-speare (»*Written by W. Shake-speare*«).

Die mit Bindestrich versehene Schreibweise von Shake-speare erscheint auch in verschiedenen posthumen Neudrucken der Quartos wie z.B.»Henry IV/1«(1639), »RichardIII«(1634)[101],»Romeo und Julia«(1637), Unter den Druckern dürfte es eine Diskussion über die Schreibweise des Autors gegeben haben. Während Q1[RichardIII] noch ohne Autor gedruckt wurde, erscheint in Q3 der Name Shakespeare zusammengeschrieben, in Q4 (1605) als Shake und speare getrennt,

[101] British Library: Treasures in Full. Shakespeare in Quartos: http://special-1.bl.uk/treasures/SiqDiscovery/ui/search.aspx

aber ohne Trennzeichen (später entfernt?). 1612, 1629 und 1637 wurde erneut der mit Bindestrich geteilte Name Shake-speare verwendet.
Die Aussage Kathmans[102], dass es keine Evidenz dafür gebe, dass die unterschiedlichen zeitgenössischen Schreibweisen Shakspere's den phonetischen Differenzen entsprächen, ist nicht nachvollziehbar. In seiner Untersuchung verglich Kathman ausschließlich die Namen des »merkantilen« Stratforder William mit dem »literarischen« William Shakespeare und ignorierte die Namen der Stratforder Familie. Die vielen familiären Namen, die zum Verständnis der Schreibweise von Bedeutung sind, wurden von Kathman offenbar bewusst ausgeblendet.

Vor Herausgabe der »First Folio« existierten insgesamt 55 Quarto-Ausgaben, die den Namen Shakespeare entweder auf der Titelseite oder, wie in »Venus und Adonis« und in »Lucretia«, am Ende der Zueignung trugen. Von diesen 55 Ausgaben entsprach die Namenswiedergabe nur in drei Fällen nicht exakt dem Name Shakespeare: In »Verlorene Liebesmüh« (1596,Q1), »König Lear« (1608,Q1) und in »Die Yorkshire Tragödie« (1608,Q1) erschienen die Namen als Shakespere, Shak-speare und Shakspere. Diese wenigen Ausnahmen wurden rasch korrigiert.



Geteilter Name Shakespeare's auf Titelseiten zeitgenössischer Quartos und der Sonette

Wenn man die Vielfältigkeit der **Schreibweise des Namens** bedenkt, fällt auf, dass über einen Zeitraum von 30 Jahren bei den verschiedensten Druckereien der Name Shake(-)speare immer gleich gedruckt wurde. Warum hat Shakspere aus Stratford, wenn er ein ausgeprägtes Sprachbewusstsein besass, seinen Namen nie entsprechend der gedruckten Werke buchstabiert? Die zeitgenössischen Drucker müssen davon ausgangen sein, dass William Shakspere aus Stratford nicht der Mann war, dessen Name auf den Titelseiten der Quartos prangte.

[102] David Kathman: The Spelling and Pronunciation of Shakespeare's Name: http://shakespeareauthorship.com/name1.html

Die Schlüsselrolle der »First Folio«

Erst die »First Folio« mit ihren Begleittexten hat die Grundlage für die heute als gesichert geltende Annahme geschaffen, dass der »Bürger« William Shakspere aus Stratford mit dem in seiner Zeit nicht sichtbar gewordenen »Autor« William Shakespeare identisch war. Die Planung und Herstellung der »First Folio« umgibt verschiedenste Rätsel. Die Drucklegung wurde am 21. Oktober 1621 aus nicht bekannten Gründen gestoppt[103], nachdem bereits alle »Comedies« mit Ausnahme des »Wintermärchens« gedruckt waren. Im Frühjahr 1622 wurde die Herausgabe der »First Folio« im »Frankurt Book-fair Catalogue«[104] angekündigt, der Druck im November 1622 wieder aufgenommen und das Werk am 8. November 1623 in »Stationers' Register« eingetragen, »Troilus und Cressida« und die Vorworte fehlten noch. Das erste gebundene Werk wurde Anfang 1624 an Prinz Charles gesandt, der 1625 als Karl I. seinem Vater Jakob I.(»*King James*«, † 27. März 1625) nachfolgte.

Die First Folio Begleittexte tragen nach Meinung vieler Experten die Handschrift Ben Jonsons[105], der in Diensten der Brüder Herbert stand. Zahlreiche Unstimmigkeiten in den Zueignungstexten haben die Zweifel bekräftigt, dass das posthum William Shakspere aus Stratford zugeschriebene First-Folio Gesamtwerk von ihm verfasst wurde. Die Überschrift der Lobrede **Ben Jonson**s stellte den **Autor** (»*To the Memory of my beloved, The Author Mr. William Shakespeare*«) als Adressaten voraus und heraus, als ob er gegenüber einer anderen Person abgegrenzt und behauptet werden müsse. Die Laudatio auf Shakespeare beginnt mit einem Vorspann von 17 Zeilen. Erst danach beginnt Jonson mit seiner eigentlichen Huldigung (*I therefore will begin*:)

To the memory of my beloved,
The AUTHOR
***Mr. WILLIAM SHAKESPEARE*:**
AND
what he has left us.

1 To draw ***no envy*** *(Shakespeare) on thy* ***name****,*
2 Am I thus ample to thy book and fame;
3 While I confess thy writings to be such,

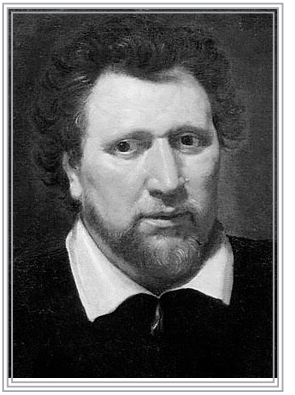
[103] Book Review: The Shakespeare First Folio. Its Bibliographical and Textual History By W. W. Greg (Clarendon Press, Oxford 1955), http://www.sourcetext.com/sourcebook/library/bowen/reviews/1greg.htm

[104] Vgl. E. K. Chamber: William Shakespeare. A Study of Facts and Problems, Vol. I, Oxford 1930, S.139; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/williamshakespea017475mbp#page/n177/mode/2up/

[105] Vgl. George Greenwood: Ben Jonson und Shakespeare, Hartford 1922; Onlineversion: Shakespeare http://www.archive.org/stream/benjonsonshakespoogreerich#page/n7/mode/2up

4 As neither Man nor Muse can praise too much.
5 Tis true, and all men's suffrage. But these ways
6 Were not the paths I meant unto thy praise;
7 For seeliest ignorance on these may light,
8 Which, ***when it sounds at best, but echoes right;***
9 Or blind affection, which doth ne'er advance
10 The truth, but gropes, and urgeth all by chance;
11 Or crafty malice might pretend this praise,
12 And think to ruin where it seemed to raise.
13 These are, as some infamous bawd or whore
14 Should praise a matron; what could hurt her more?
15 But thou art proof against them, and, indeed,
16 Above the ill fortune of them, or the need.
*17 I therefore will begin***:**

[Unterstreichungen und Zeilennummern nicht im Original]



Ben Jonson 1572-1637

Jonson bekräftigt in der ersten Zeile, dass er nicht den Neid auf seinen [wahren] Namen ziehen möchte *(»To draw no envy (Shakespeare) on thy name«)* und er deshalb ausgiebig über sein Werk und Ruhm berichten werde. Jonson beginnt also mit einer Differenzierung zwischen Namen und Werk. Wenn das Problem der Autorschaft nicht bestanden hätte, hätte es kaum einen Grund gegeben, den Vorspann so kryptisch beginnen zu lassen. Was sein literarisches Werk (und nicht seinen Namen) beträfe, könnten alle Menschen zustimmen (»W*hile I confess thy writings to be such, As neither Man nor Muse can praise too much. Tis true, and all men's suffrage*«). Aber zum Dichter selbst müssten die Menschen letztlich – wenn sie nur wüssten! (»*for seeliest ignorance!«)* – einen anderen Weg gehen**:** »*But these ways were not the paths I meant unto thy praise; For seeliest ignorance on these may light, Which, when it sounds at best, but echoes right; Or blind affection, which doth ne'er advance.*« Das Unwissen um die »Doppelnatur« des Namens Shakspere/Shakespeare bedeute im besten Falle, dass der Dichtername sich genauso anhöre wie der Name des Mannes aus Stratford (»*Which, when it sounds at best,* ***but echoes right****«).*

Dieser 17-zeilige »Vorspann« offenbart, dass Jonson ein Problem hatte. Er durfte zwar das Werk loben, lief aber Gefahr, sich mit dem Lob den Ärger des lebenden Autors zuzuziehen. Wenn ein sieben Jahre zuvor (1616) verstorbener Shakspere aus Stratford der Autor und Dichter gewesen wäre, wäre ein solcher Vorspann nicht nachvollziehbar oder notwendig. In Gedicht XIX (***To His Much and Worthily Esteemed Friend, The Author)*** machte Jonson bereits deutlich, dass er über »einen Autor« schreibt, dessen Namen er nicht enthüllen kann (»*may ask, what author would conceal his name*«). Die Ähnlichkeit beider Gedichte (1616/1623) macht es einleuchtend, dass unter »the Author« in beiden Fällen die gleiche Dichterperson gemeint war, die ihren Namen nicht enthüllen konnte und wollte.

XIX. – To His Much and Worthily Esteemed Friend, The Author.

Who takes thy volume to his virtuous hand,
*Must be intended still to understand***:**
Who bluntly doth but look upon the same,
May ask, ***what author would conceal his name?***
Who reads may rove, and call the passage dark,
Yet may as blind men sometimes hit the mark.
Who reads, who roves, who hopes to understand,
*May take thy volume to his virtuous hand***:**
Who cannot read, but only doth desire
To understand, he may at length admire.

Ganz ähnlich wie in der »First Folio« spricht Jonson im Titel von seinem »*Much and Worthily Esteemed Friend, The Author*«. Die ungewöhnliche Reihung, zuerst der Autor (»*my beloved, The Author*«) und dann - abgesetzt - der Name, dürfte eine Bedeutung besitzen. Im anschließenden Gedicht wendet er sich an »*To my Worthy and Honored Friend, Master Georg Chapman*« (S.268)

In Gedicht LXXVII wird eine Person angesprochen, die besorgt ist, dass Jonson nicht genug darauf bedacht sein könnte, ihren Namen zu verbergen.

LXXVII. — To One that desired not to name him

Be safe, nor fear thyself so good a fame,
That, any way, ***my book should speak thy name:***
For, if thou shame, rank'd with my friends, to go,
I am more ashamed to have thee thought my foe.

Kupferstich Ben Jonsons
in »Workes« ,1616

Jonsons eigentliche Würdigung des Dichters in der »First Folio« beginnt nach der 17-zeiligen klarstellenden »Präambel« und Definition, wer der eigentliche Autor ist, mit**:**

17 I, therefore will begin. Soule of the Age!
18 The applause! delight! the wonder of our Stage!
19 My Shakespeare, rise; I will not lodge thee by
20 Chaucer, or Spenser, or bid Beaumont lye
*21 A little further, to make thee a roome***:**
22 ***Thou art a Moniment, without a tombe,***
23 ***And art alive still,*** *while thy Booke doth live,*
24 And we gave wits to read, and praise to give.

Jonson nennt den Autor »*a Moniment without a tombe*«,
wobei Experten diesen doppeldeutigen Ausdruck damit zu erklären suchten, dass Shakespeare nicht wie andere Dichtergrößen in der Poets' Corner von Westminster Abbey begraben wurde, wie das bei seiner Berühmtheit zu erwarten gewesen wäre. Die anschließenden Worte »*Thou art alive still, while thy Book doth live*« werden hingegen kaum kommentiert. Sie erklären sich am besten mit dem Noch-am-Leben-sein des Autors. Mit dem Dichter kann aber nicht Shakspere ge-

meint sein, der ja ein Monument und ein Grab in Stratford bekam, sondern nur eine Person, die dies nicht bekommen konnte und in Sonett 81 bitter formuliert: »*Though, I once gone, to all the world must die. The earth can yield me but a common grave*«. Hierzu passt die Annahme, dass der reale Autor bei Drucklegung der »First Folio« (1621–1622) noch am Leben war. Des Autors dichterisches Werk ist das einzige Monument, das wir von seinem Leben zurückbehalten (s. auch »Timon von Athen«, S.439ff.).

Ben Jonson hat die Äußerungen der Theaterkollegen Heminges und Condell in dem Vorwort der »First Folio« (»*Epistle To The Great Variety of Readers*«) später korrigiert. Der Inhalt impliziert, dass der Dichter seine Stücke in »einem Guss« schrieb und dass wegen der phänomenalen »Fehlerlosigkeit« der Manuskripte keine Notwendigkeit bestanden hätte, die Texte zu editieren und zu korrigieren:

> »*His mind and hand went together: And what he thought, he uttered with that easinesse, that wee have scarse received from him a blot in his papers.*«

Es ist viel darüber gerätselt worden, warum Ben Jonson als ein praktizierender Schriftsteller diese Äußerungen in späteren Schriften berichtigt hat, ob Heminges und Condell wider besseres Wissen schrieben, ob sie bewusst die Unwahrheit sagten oder ob der Text in Wirklichkeit von dem Dichter selbst stammte. Auch wenn Shakespeare möglicherweise einen Großteil seiner Texte dank seines phänomenalen Gedächtnisses (ähnlich wie Mozart, der die gesamte »Linzer Sinfonie« an einem Wochenende ohne Korrekturen niederschrieb) im Kopf konzipierte und behalten konnte, besteht doch aufgrund der zahlreichen Veränderungen von Passagen des gleichen Stückes im Verlauf von Jahren wenig Zweifel, dass er intensiv korrigiert und redigiert hat.

Am ehesten wurden Heminges und Condells Texte von dem lebenden Dichtergenie konzipiert. Beide waren keine Schriftsteller und sich der künstlerischen Prozesse wohl kaum bewusst. Sie dürften nicht daran gezweifelt haben, wer der Verfasser der »fehlerlosen« handschriftlichen Texte war, die sie erhielten. Nur der sich mokierende Jonson dürfte gewusst haben, dass die Texte zuvor sauber abgeschrieben worden waren. Es erstaunt, dass Heminges und Condell jahrhundertelang mehr geglaubt wurde als Jonson.

Marlowe, der 1593 unter Königin Elisabeth und dem Erzbischof John Whitgift auf die Todesliste von Staat und Kirche gelangt war, hätte unter seinem Namen später niemals wieder veröffentlichen können. Er war in den Augen Englands gestorben und konnte nur durch die Mithilfe von »Strohmännern« wie William Shakspere aus Stratford und anderen sein künstlerisches Werk fortsetzen und seine Stücke drucken. Diese hätten über einen längeren Zeitraum nicht anonym gedruckt werden können, da vor der Zensur deklariert werden musste, von welchem Verfasser die Stücke stammten.

Second Folio

In der zweiten Folio-Gesamtausgabe (»Second Folio, 1632«), die nur neun Jahre nach der ersten erschien, wurden drei neu Zueignungsgedichte hinzugefügt, die durchweg für die Existenz eines Autorschaftsproblem sprechen**:**

- »**(1)***Upon the Effigies of my worthy Friend, the Author Master William Shakespeare, and his Workes« (*unsigniert)
- »**(2)***An Epitaph on the admirable Dramaticke Poet, William Shakespeare.«* (unsigniert, erschien später in John Miltons Poems, 1645, datiert mit 1630)
- »**(3)***On Worthy Master Shakespeare and his Poems*!« (signiert mit I. M. S.)

Alle drei Gedichte lassen ein zweigeteiltes Leben des Dichters, ein Problem mit seinem wahren Namen, also ein Identitätsproblem erkennen**:**

1) »*My worthy friend, the Author Master William Shakespeare*«

Um das »wahr**ere**« Bild des Autors zu erkennen, solle man das Buch lesen (»*To see **The truer image** and a **livelier** he turne Reader«).* Da man Gegensätzliches (»*thou find'st two contraries«)* in dem Buch finde, werde man zwei verschiedene Leidenschaften entdecken. Wer allein könnte solch Wundersames bewirkt haben? (»*who alone effect such wonders could*«). Den außergewöhnlichen Shakespeare in seinem Leben solle man betrachten, (nicht aber den auf dem Bilde) (»*Say, Rare Shake-speare to the life thou dost behold*«).

2) »*The admirable Dramaticke Poet W.Shakespeare*«

Er, der Ruhmreiche (»*Great heir of fame*«), was brauche er solch eine dumme Bezeugung seines [wahren] Namens (»*What needst Thou such dull **witnesse of the Name?***«). Wer sich nicht eines Identitätsproblems des Namens »Shakespeare« bewusst ist, dem kann weder die explizite Frage um den Namen des Dichters noch die Sinnhaftigkeit dieser Aussagen verständlich werden.

3) »*On Worthy Mr. William Shakespeare*«

Das 77-zeilige Gedicht einer obskur gehaltenen Person (*The friendly admirer of his Endowments I.M.S.*- plausiblerweise von dem noch lebenden Dichter selbst!) ist durchlaufend doppeldeutig. Zum Beispiel**:** Man müsse in den dunken Verliesen einer Sterblichkeit zwischen einem verstorbenen ungehobelten »Hirnlosen« (»*Churles*« [Shakspere]) und einem lebenden Dichter (»*Royal Ghost*«[Shakespeare]) unterscheiden (»…*in that deep duskie dungeon to discerne a royall Ghost from Churles*«). Hierzu solle man die eisernen Verliese von Tod und Vergessen öffnen (»*Blow open the iron gates of death and Lethe*«), wo (verwirrend) nur ein Haufen verfallener Sterblichkeit[Shakspere liege (»*where (confused) lye great heapes of ruinous mortality*«). Eine Unterscheidung [Shakspere-Shakespeare] ließe sich nur mittels der Kunst in Erfahrung bringen, ähnlich der Gesichter anderer Schatten (Bild S.74), die plötzlich neu erschaffen wurden (»*By arte to learne the **physiognomie of shades** and give them suddaine birth*«), bei denen man sich wundere, wie viele Male sie gelebt hät-

ten (»*wondering how oft*[106] *they live*«)[107]. Dies bedeute nüchtern, dass Dichter aus zweiter Hand fingierten. »Sein« Abbild stelle ihn ohne Hirn, sinnleer und seelenlos dar. (»*What story coldly tells, what* Poets *faine*[108] *at second hand, and picture without brain senselesse and soulelesse showes*). Man habe ihn im himmlischen Feuer neu ge**schmiedet**[Shake**speare!**], ihn seines [ursprünglichen] Selbst' beraubt **(**»*and by heavenly fire mould anew. Stoln from our selves*«[109]). Dieses und vieles mehr könne nicht ausgesprochen werden (»*this and much more which cannot be exprest...*«)

Edward Blount

Edward Blount gehörte zu Beginn des 17. Jahrhunderts zu *den* »Büchermachern« im gehobenen Bereich der englischen Literatur. Er war ein Verleger, an den sich herausgehobene Dichter und Literaten zur Veröffentlichung ihrer Werke gewandt haben. Die Liste seiner gedruckten Autoren zeugt für sein damaliges Ansehen und schließt Autoren ein wie Sir William Alexander, William Camden, Sir W. Cornwallis, Samuel Daniel, John Earle, John Florio, Ben Jonson, John Lyly, Christopher Marlowe, Josua Sylvester[110], Miguel Cervantes (Übersetzer Thomas Shelton alias Shakespeare/Marlowe, S.564ff.). Edward Blount war im Jahre 1623 einer der hauptverantwortlichen Herausgeber der First Folio.

Es scheint von Bedeutung, dass Blount, ein Verehrer von Marlowe, es mit dem Tode von William Cecil 1598 offenbar wagen konnte, Marlowe's Werk »Hero und Leander« mit einem Vorwort an Marlowe's Freund und Gönner Thomas Walsingham zu veröffentlichen. Dies geschah zu einer Zeit, als wegen des Rufmords Marlowe's noch kaum einer seinen Namen zu nennen wagte und jeder den Charakter des Dichters von »Hero und Leander« noch herabwürdigte. Seine Veröffentlichung dürfte zum Ausdruck bringen, mit welch persönlicher Zuneigung er Marlowe schätzte und wie stark sein Wunsch war, dass ihm »eine Rehabilitierung« widerführe.

Enge verlegerische Verbindungen zwischen Marlowe und Blount ziehen sich wie ein roter Faden durch beider Leben. Sie sprechen mehr für Marlowe als Verfasser der Dramen der First Folio als für Shakspere, für den keine Verbindungen zu Blount nachgewiesen sind.

106 »oft« SOED. ME »many times«

107 » Der Dichter lässt 1632 seine literarischen Aktivitäten unter Pseudonymen durchblicken

108 [»*to* faine «»to feign«!?]

109 »our« verwendet,wie nicht selten, im Sinne eines »Plural majestatis«

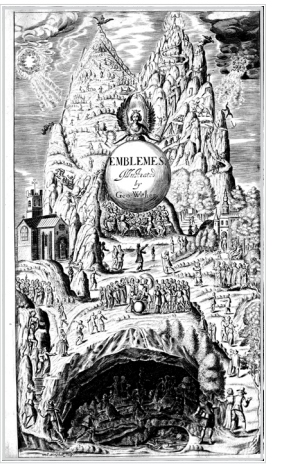
110 Epigramm **12** in John Davies »The Scourge of Follie«(1611) bestätigt die These, dass Davies mit Sylvester identisch ist. (»*Shall I excuse* ***thee that thus usest mee? Yes****: Th'art all honest but my part of thee.«)* (Über die Identität von John Davies u.a.S.S.90ff,S.S.596ff)

Unternehmen »First Folio«

Es steht bis heute zwar nicht fest, wer die treibende und finanzielle Kraft hinter dem Unternehmen »First Folio« war. Vieles deutet aber auf die »superreichen« Brüder William and Phillip Herbert, die Söhne von Mary Herbert Sidney hin, denen die »First Folio« zugeeignet war. Ein Indiz wird auch in der Zueignung von George Wither in »**A Collection of Emblems**«, 1634 (Buch 4) an Phillip Herbert, Earl of Pembroke and Mountgomerie, erkennbar**:** George Wither war, wie Kapitel 11 zeigen wird, mit grosser Sicherheit einer der Pseudonyme, unter denen Marlowe/alias Shakespeare nach seinem vermeintlichen Tod 1593 schrieb.(»*…my Fortune, so obscures my Name«)*

Dort schreibt George Wither in fortgeschrittenem Alter (Ausschnitt)**:**

»Though, ***Worthless in my own repute I am;***
And (though my Fortune, so obscures my Name
Beneath my hopes; that, now, it makes me seeme
As little worth, In other mens esteeme,
As in mine owne)
(…)
To Mee, so freely, of his owne accord
It pleased Him, his Favours, to afford;
That, when our learned, and late Sov'raigne Prince
(by others mis-informed) tooke offence
At my Free Lines. Hee found'd such Meanes and Places
To bring, and reconcile mee to his Grace
That, therewithall, his Majestie bestow'd
A gift upon mee, *which his Bountie show'd.«*



Titelblatt(»Frontispiece«) von George Withers »A Collection of Emblems« (1635)

George Wither wird in seinem Emblembuch (s.Bild) an zahlreichen Stellen als ein Pseudonym von Marlowe (alias Shakespeare) identifizierbar[111].(z.B.S.121f, S.193, S.328, S.471, S.493, S.511, S.516, W.Basse Indiz 23 S.533, S.559, S.562, S.589 u.a.)

Blount dürfte wegen seiner nachgewiesenen Kooperationen mit Marlowe am ehesten über die Mehrzahl der zahlreichen, bis dato unveröffentlichten Werke Shakespeare's verfügt haben. Erst die Annahme, dass Marlowe als verborgener, unbekannter Werkeverfasser noch lebte, macht verständlich, wie Stücke der First Folio so spät mit so ausgiebigen Korrekturen versehen werden konnten und welch starkes Interesse der Dichter daran gehabt haben dürfte, dass die grosse Zahl noch unveröffentlichter und unbekannter Stücke in Druck gelangte.

111 Bereits das Vorwort (»*Preposition*«) zum Titelbild lässt das Geheimnis um den Autor erkennen:.».. *none must know the* secresies *contain'd within this* PIECE; *but, they who are so wise to find them out, by their own prudencies; And, hee* [the Author], *that can riddle them, to us, shall stiled be, the second* OEDIPUS, s. auch William Basse, Indiz 20 S. 85f),

Neben den in der »First Folio« erkannten erheblichen textlichen Veränderungen im Vergleich zu früheren Quartos wurden in den Jahren 1619–22 auch noch beträchtliche Textmodifizierungen und Hinzufügungen späterer Quartos vorgenommen, die den Stil Shakespeare's verraten**:** zum Beispiel Hinzufügung von 1081 Zeilen zu »Die lustigen Weiber von Windsor« und Neuschreibung von Teilen; Hinzufügung von 1139 Zeilen zu »Heinrich IV., Teil 2« und neuer Titel und 2000 Einzelkorrekturen und Verbesserungen; Hinzufügung von 906 Zeilen zu »Heinrich VI.«, Teil 3« und ein neuer Titel; Hinzufügung von 1100 Zeilen und einer neuen Szene zu »König Johann«; Hinzufügung von 193 Zeilen zu »Richard III.« sowie 2000 Einzelkorrekturen und Verbesserungen; Hinzufügung von 160 neuen Zeilen zu »Othello« sowie Veränderungen im Text.

Da zur Zeit der Drucklegung der »First Folio« (1623) Shakspere sieben Jahre tot war und in den circa fünf Jahren *vor* seinem Tod keine literarische Produktivität nachweisbar ist, würde dies bedeuten, dass die ausgiebigen textlichen Änderungen in den Quartos und der »First Folio« – wenn sie von Shakspere stammten – bereits ein Jahrzehnt zuvor abgeschlossen gewesen sein müssten und dann lange Zeit geruht hätten. Dies ist höchst unwahrscheinlich. Shakspere kann diese Korrekturen und Änderungen (1619–1623) nicht selbst vorgenommen haben. Dies kann nur der Dichter selbst gewesen sein, der den ihn maskierenden Strohmann Shakspere um Jahrzehnte überlebte, und (wie die nachfolgenden Kapitel) zeigen, nicht nur unter dem Dramatiker-Pseudonym Shakespeare sondern unter zahlreichen anderen Pseudonymen schrieb.

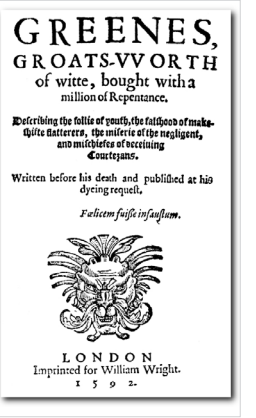
Wenn der Dichter – wie dieses Buch erkennt – 1623 noch lebte, erscheint es nicht nur folgerichtig und zwingend, dass er an der Fertigstellung der First Folio (z.B. »Raph Crane«, s.S.196) sondern auch an der Konzeption und Gestaltung seiner vorgetäuschten Grabstätte in Stratford (S.S.177ff, Sonnet J.Davies S.71.) beteiligt war.

4. Die Autorschaftskontroverse zu Lebzeiten Shakspere's

Der eilige Leser mag dieses Kapitel getrost überspringen. Darin wird dargelegt, dass bereits zu Lebzeiten Shakspere's ein Wissen um ein Autorschaftsproblem und um eine historische Täuschung (Identitätsverlust des Dichters) existiert haben muss. Die in diesem Kapitel erwähnten »Namen« entsprechen nicht durchweg eigenständigen realen Personen sondern - so schwer vorstellbar dies für viele erscheinen mag - Pseudonymen eines verborgenen Autors, der daran mitgewirkt haben muss, mittels seiner Werke unter verschiedenen Namen auf das Autorschaftsproblem hinzuweisen. Diese Annahme wird in Kapitel 11 eingehender begründet. Das Interesse der Experten konzentrierte sich über Jahrhunderte auf das »Shake-scene« Indiz. Ohne dieses ergäbe sich erst aus »Venus und Adonis« (1593) der früheste historische Hinweis für das »literarische« Auftauchen eines Dichters Shakespeare.

Robert Greene und das Shake-Scene-Indiz

Der erste Beleg, dass sich Shakspere in London aufhielt, wird Robert Greenes sogenanntem »**Groathsworth«-Pamphlet**[112] (1592-s.Faksimile) entnommen. Darin wird in einem Wortspiel eine Person »*Shake-scene*« als Emporkömmling (»*upstart Crow*«) beschimpft, die sich Dinge anmaßte, die ihr nicht zustünden. Die meisten Shakespeare-Biografen werteten diesen Passus als früheste Anspielung auf Shakspere und widmeten ihr oft ein ganzes Kapitel.


GREENES,
GROATS-VVORTH
of witte, bought with a
million of Repentance.

Describing the follie of youth, the falsehood of make-shifte flatterers, the miserie of the negligent, and mischiefes of receiuing Courtezans.

Written before his death and published at his dyeing request.

Felicem fuisse infaustum.

LONDON
Imprinted for William Wright.
1592.

Robert Greenes »GREENES GROATS-WORTH of witte; bought with a million of Repentance 1592

Kurz nach Greenes Veröffentlichung entschuldigte sich ein gewisser Henry Chettle im Vorwort des von ihm verfassten Pamphlets »Kind-Heart's Dream. Conteining five Apparitions, with their Invectives against Abuses raigning« (1592) beim »gebildeten« Marlowe (»*whose learning I reverence*«), dass über ihn in dieser Weise geschrieben wurde (»*yet to publish it was intollerable*«):

Chettle:

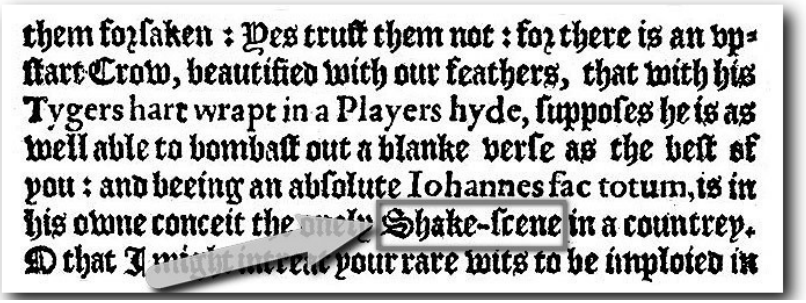
> »*(…) I am as sory, as if the originall fault had beene my fault, because myselfe haue seene his demeanor no lesse civill than he exclent in the qualitie he professes: (…) For the first* [Marlowe], *whose learning I reverence, and, at the perusing of Greenes booke,*

112 Robert Greene: Groats-Worth of witte, bought with a million of repentance, London 1592, Onlineversion: http://archive.org/stream/groatsvvorthofwioogreeuoft#page/n7/mode/2up

stroke out what then, in conscience I thought, he in some displeasure writ: or had it beene true, yet to publish it was intollerable: him I would wish to use me no worse than I deserve.«

Aus Greenes Pamphlet wird irriger Weise in allen Shakespeare Biographien gefolgert, dass Shakspere bereits 1592 in London berühmt und bekannt war. Greene stand zu jener Zeit in London in literarischem Wettbewerb zu Marlowe. Vom Tod gezeichnet wandte er sich in »Greenes Groats-worth of Wit« zum letzen Mal an seine Leser. Neben einer wüsten Beschimpfung eines Schauspielers enthält das Pamphlet Ermahnungen an drei namentlich nicht genannte Schriftsteller, die als Christopher Marlowe (»*thou famous gracer of Tragedians*«), als Thomas Nashe (»*Yong Juvenall, that biting satirist*«) und -weniger sicher- als George Peele (»*no less deserving than the other two*«) identifizierbar sind.

Der **Faksimile Ausschnitt** (samt Übersetzung, s.Bild) bildet die »legendäre« Stelle dieses Textes ab :


them forſaken : Yes truſt them not : for there is an vp-
ſtart Crow, beautified with our feathers, that with his
Tygers hart wrapt in a Players hyde, ſuppoſes he is as
well able to bombaſt out a blanke verſe as the beſt of
you : and beeing an abſolute Iohannes fac totum, is in
his owne conceit the ſhake-ſcene in a countrey.
O that I [illegible] your rare wits to be imploied in

(…): Ja, traut ihnen [den Schauspielern] nicht: denn da ist eine emporsteigende Krähe [»upstart Crow«], geschmückt mit unseren Federn, die mit ihrem Tigerherzen, eingepackt in einer Schauspielerverhüllung [»Tygers hart wrapt in a Players hyde«] glaubt, genauso gut einen Blankvers aufplustern [»bombast«] zu können wie der beste von Euch: und als absolutes Faktotum sich selbst einbildet, der einzige Bühnenerschütterer [»Shake-scene«] in einem Lande zu sein «*(…)*

Dass Greene in der »Tygers hart«-Zeile das Wort »*women*« durch »*Players*« ersetzte, ließ früh erkennen, dass er die *anonyme* Fassung(Q1)[113] (»*The True Tragedie of Richard Duke of Yorke*«) von Shakespeare's späterem »Heinrich VI.-Teil 3« kannte. Q1 muss danach mindestens 1591/92 aufgeführt worden sein. Die Q1 »Tygers hart«-Zeile entstammt Akt I/Szene 4, in der York die Königin Margaret rüde und grausam denunziert. Die Zeile kann 1592 keineswegs automatisch einen Bezug zu Shakspere hervorgerufen haben. Greenes Text[114], vor allem an Marlowe gerichtet, warnt mit hoher Plausibilität vor dem damals berühmtesten Schauspieler

[113] Quarto »The True Tragedie of Richard Duke of Yorke, http://special-1.bl.uk/treasures/SiqDiscovery/ui/PageMax.aspx?strResize=yes&strCopy=106&page=-1

[114] Robert Greene: Groats-Worth of witte, bought with a million of repentance, London 1592, S.44–45. Onlineversion: http://www.archive.org/stream/groatsvvorthofwioogreeuoft#page/44/mode/2up.

Edward Alleyn, den Greene als »Bühnenerschütterer« (»*Shake-scene*«) bezeichnet, und keineswegs vor Shakspere. Alleyn spielte zwischen 1587 und 1593 die großen Hauptrollen in Marlowe's Stücken (zum Beispiel »Tamerlan«, »Dr. Faustus«, »Barrabas«). Mit dem Bild einer Krähe hatte Greene bereits 1590 seine Abneigung gegenüber Alleyn zum Ausdruck gebracht, als er unter Zuhilfenahme des römischen Schauspielers Roscius verdeckt auf ihn anspielte [Klammern und Unterstreichungen nicht im Original]**:**

> »*Why Roscius* [Alleyn]*, art thou proud with Aesop's* ***crow*** *(!), being pranct with the glory of others' feathers? Of thyself thou canst say nothing, and if the* ***Cobbler***[Marlowe] *hath taught thee to say* ***Ave Caesar,*** *disdain not thy tutor*[Marlowe] *because thou Pratest in a King's Chamber.*«

Edward Alleyn
1566-1626

Greene macht hier deutlich, dass sich Alleyn mit fremden Federn schmückte, wenn er aus Monologen in Marlowe's Stücken zitierte. »Ave Caesar[1]« bezieht sich auf Akt 1, Szene 1 des Stücks »Edward III.[2]«(S.89) Dass es sich bei dem Wort »*upstart Crow*« eher um eine Anspielung auf Alleyn und möglicherweise zweideutig auf Shakspere gehandelt hat, wird durch ein Epigramm Ben Jonsons an Alleyn aus dem Jahr 1616 bekräftigt**:**

> »*If Rome so great, and in her wisest age*
> *Feared not to boast the glories of her stage*
> *As skillfull Roscius and grave* ***Aesop****, men,*
> *You crowned with honours as with riches then (…).*«

Es gibt keinen Beleg dafür, dass Shakspere sich bereits 1591/92 in London aufhielt. Er gehörte weder dem »Raleigh-Zirkel«[3], noch den Northumberland's Men[4] noch den »University Wits«[5] an. Die meisten Shakespeare-Biografen hinterfragen nicht, wann ***vor*** 1593 Shakspere die drei Teile von »Heinrich VI.« geschrieben haben kann und wie er an die umfangreichen historischen Quellen (»Holinshed's Chronicle«, »Hall' Chronicle« etc.) für diese Stücke gelangte. Es ist schwer zu verstehen, wie Greenes boshafte Bemerkung über einen »absahnenden« Schauspieler und Emporkömmling (»*upstart Crow*«) primär als Hinweis auf Shakspere gewertet werden konnte. Man mache sich klar**:** Wenn Greene 1592 das Wort »Shake-scene«

[1] Quarto 1(Zeile 172)**:** http://internetshakespeare.uvic.ca/Annex/Texts/Edw/Q1/default/
[2] Ein anonymes, wahrscheinlich frühes Stück von Shakespeare, das weder in Francis Meres »Palladis Tamia«1598, noch in der »First Folio« erwähnt wird; vgl. auch Eric Sams**:** Shakespeare's Edward III**:** An Early Play Restored to the Canon, New Haven 1996.
[3] Zitiert nach**:** Robert Chambers**:** The Book of Days. A Miscellany. London/Edinburgh 1869, S.615.
[4] The Marlowe Society**:** http://www.marlowe-society.org/marlowe/life/freethinkers1.html
[5] Henry Percy, 9th Earl of Northumberland, soll zu einer »geheimen« Vereinigung (auch als »School of Night« bezeichnet) von Intellektuellen, ausgewählten Mitgliedern des fortschrittlichen Adels und gebildeten Bürgern gehört haben.

nicht verwendet hätte, wäre niemand auf die Idee gekommen, in dem Pamphlet Shakespeare zu vermuten. Es entfiele der einzige, vermeintlich gesicherte Hinweis, dass Shakspere bereits ***vor*** dem Verschwinden Marlowe's als Dichter in London lebte.

Dem »Shake-scene«-Indiz kommt offenbar eine wichtige »Rettungsankerfunktion« zu, die eine zeitgenössische Autorschaftsproblematik als unberechtigt erscheinen lassen sollte. Den folgenden Dokumenten, die auf ein zeitgenössisches Wissen um das Autorschaftsproblem hinweisen, wird bis heute keine dem »Shake-scene«Indiz vergleichbare Bedeutung beigemessen. Warum eigentlich nicht?

John Davies

In »The Scourge of Folly« (1610) eines gewissen John Davies of Hereford[6] findet sich unter seinen Epigrammen über von ihm geschätzte Personen ein Epigramm (Nr.**159**), in dem er »Shake–speare« würdigt (»*To our English Terence, Mr.*Will:Shake-speare«). Dieses Epigramm wird stets zitiert, um im Jahre 1610 eine gesicherte zeitgenössische dichterische Existenz von Shakespeare zu belegen. Merkwürdiger Weise wird jedoch so gut wie nie auf den eindeutigen Zusammenhang zwischen diesem und den zwei nachfolgenden Epigrammen (Nr.**160** und **161**) eingegangen, die sich von den übrigen abheben. Die Titel der Epigramme Nr. 155–165 lauten**:**

(Unterstreichungen und Fettdruck nicht im Original)**:**

Epigramm *155***:** *To my worthily disposed friend Mr. Sam. Daniell.*
Epigramm 156**:** *To my well accomplish'd friend Mr. Ben. Iohnson.*
Epigramm 157**:** *To my much esteemed Mr. Inego Iones, our English Zeuxis and Vitruvius.*
Epigramm 158**:** *To my worthy kinde friend Mr. Isacke Simonds.*
Epigramm 159**:** ***To our English Terence Mr. Will: Shake–speare.***
Epigramm 160**:** ***To his most constant, though most vnknowne friend; No–body.***
Epigramm 161**:** ***To my neere-deere wel-knowne friend; Some–body.***
Epigramm 162**:** *To my much regarded and approued good friend Thomas M.Esquire.*
Epigramm 163**:** *To my right deere friend, approued for such, Iohn Panton Esquire.*
Epigramm 164**:** *To my most deere pupill, Mr. Henry Maynwarring.*
Epigramm 165**:** *To my b*[e]*loued friend Mr. Doctor Gwin.*

Während John Davies die sonstigen Epigramme jeweils an »***my*** *friend*« adressiert, richtet er Epigram 159 an »***our*** English Terence samt geteilt geschriebenem Shake-speare« und Epigram 160 an einen [geteilt geschriebenen] »*No–body*« und Epigram 161 an einen [geteilt geschriebenen] »*Some–body*« . Hier liegt eine einzigartige Situation vor. Davies wendet sich mit »***our*** *English Terence*« an eine »nationale« Instanz, den

[6] John Davies of Herfeord«**:** The Scourge of Folly(1611)**.**
https://archive.org/stream/completeworksj003grosgoog#page/n112/mode/2up

Poeten Shake-speare (in Anlehnung an den römischen Dichter Terentius; S.108), wobei die Epigramme 159,160,161 in ihrer Zusammengehörigkeit aufzeigen, dass für den Dichter Shake-speare verschiedene »personale Entitäten« unterschieden werden müssen. Epigramm 159 [Zeilen numeriert] lautet zunächst:

159 To our English Terence Mr.*Will: Shake–speare.[7] [kursive Schrifttypen im Original!]

1 Some say (good *Will*) which I, in sport, do sing)
2 Had'st thou not plaid some Kingly parts in sport,[8]
3 Thou had'st bin a companion for a *King*;
4 And, beene a King among the meaner sort.
5 Some others raile; but, raile as they thinke fit,
6 Thou hast no rayling, but, a raigning Wit:
7 *And* honesty *thou sow'st, which they do reape;*
8 *So, to increase their* Stocke *which they do keepe.*

Hier handelt es sich zweifellos um die »echte« Dichterperson Shake-speare. In den Zeilen fünf und sechs vergleicht Davies Shakespeare mit zeitgenössischen Schriftstellern, die zwar witzig spotten könnten (»*raile*«), aber hinter seiner königlichen Überlegenheit zurückblieben. Die Zeilen 7 und 8 bekunden seine Redlichkeit und Ehrenhaftigkeit (»*honesty*«) insofern, als er freimütig seinen übermächtigen Geist (»*raigning wit*«) für andere ausbreitete, sodass die Epigonen ihn als Teil ihrer eigenen Schöpfung verstanden. Auch wird Shake-speare mit »*Mr.*« (Master) gekennzeichnet, wobei nur Marlowe, nicht aber Shakspere einen solchen Titel besaß.

Das anschliessende sehr kurze, zweizeilige Epigramm 160, dessen angesprochener »***No-body***« mit dem Dichter in engster Verbindung steht (»*To* ***his*** *most constant, though most vnknowne friend;* No–body«) wird erst bei Wissen um die Situation Marlowe's verstehbar. Marlowe lebte in seiner realen Existenz als verborgene Unperson (»No-body«). Epigramm 160 lautet:

***160 To his most constant, though most vnknowne friend;* No–body.**
1 YOU shall be serv'd; but not with Numbers now:
2 You shall be servd with nought: that's good for you.

Epigramm 160 adressiert diese Unperson, diesen »*No–body*« (mit geteilter Schreibweise) als dauernden (»*most constant*«), gänzlich unbekannten (»*most unknown*«) Begleiter des Dichters. Hinter diesem »No–body« muss die verborgene Identität des Dichters [Marlowe] erkannt werden, der ab Juni 1593 gezwungen war, als ein Niemand (No-body) unter unbekannten Namen weiterzuleben und dessen Theaterstücke unter dem Pseudonym Shake-speare veröffentlicht wurden. Ihm werde [dadurch] gedient, dass er mit nichts (»*nought*«) bedacht und seine Identität geheimgehalten werde (»*You shall be served*[2fach!] ▷*but not with numbers now,* ▷ *with*

7 Outlines of the Life of Shakespeare. Herausgegeben von J. O. Halliwell-Phillips.London 1886, S.154, Onlineversion: http://www.archive.org/stream/outlineslifeshaoounkngoog#page/n159/mode/2up

8 Shorter Oxford English Dictionarry (SOED): »*sport*«: a theatrical performance; 1593: a passage or piece of writing.

nought«) – in seinem eigenen Interesse (»*good for you*«).

Das anschließende, ebenfalls kurze vierzeilige Epigramm **161** wendet sich an eine dritte, zu diesem Komplex gehörende Person, an einen »Some-body«, wobei die Trennung mit Bindestrich die beabsichtigte Fortsetzung von Shake–speare und No–body darstellt. Epigramm 161 lautet**:**

***161 To my neere-deere wel-knowne friend;* Some–body.**

1 YOU looke that as myselfe I you should vse**:**
2 I will, or else myselfe I should abuse**:**
3 And yet with Rimes I but my selfe vndoo,
4 Yet am I *Some-body* with **much adoo.**

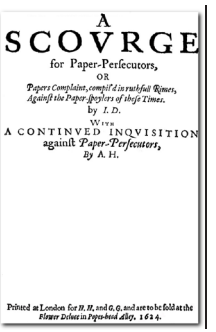
»Some-body« scheint eine Assoziation zwischen Shakspere und Shakespeare's Komödie »Viel Lärm um Nichts« (»***Much Ado** about Nothing*«) herzustellen. Dieser »Jemand mit viel Getue« (»*Some–body with much adoo*«), wird von Davies neben sich selbst(!) als unbedeutend abgetan. Er spricht ihm die Fähigkeit zur Dichtkunst ab. Er Davies, [der Autor dieser Epigramme] habe nur sich selbst mit seinen Versen ruiniert (»*And yet with rimes **I but my selfe vndoo***«). Dieser Satz lässt erahnen, wer sich in Wahrheit hinter dem Autor Davies verbirgt (S.S.596ff)**:** Sei er denn jemand mit viel Getue? (»*yet **am I some-body** with much adoo*«). Das Wort »*neere-deere*« in der Widmung könnte als ein Wortspiel zu verstehen sein und entweder ein in der Nähe (»*neere*«[9]) hausendes Kleintier wie etwa eine Ratte (»*deere*«[10]) oder eine niemals (»ne'er« = never) schätzenswerte (»*deare*«) Person meinen.
Die Epigramme 159-161 können als eine verdeckte Offenlegung des Autorschaftsproblems interpretiert werden**:** Der Name »Shake-speare« entspricht dem Dichter-Pseudonym, der »hyphenierte«No-body« dem verborgenen realen Autor [Marlowe], und »Some-body« der »maskierenden« Person [Shakspere]. Aus »The Scourge of Folly« lässt sich ablesen, dass sein Autor Davies über Personen, Strömungen und Gerüchte am Hof gut informiert war, warum eigentlich nicht Shakspere? Mit »Terence« in Epigramm 159 bezog er sich vordergründig auf den römischen Dichter Publius Terentius Afer, genannt Terentius (ca. 190–158 v. Chr.), der neben Plautus als der bedeutendste römische Komödiendichter und im elisabethanischen Zeitalter als einer der größten Dramatiker aller Zeiten galt.

In Davies poetischer Satire »**A Scourge for Paper-Persecutors** or Papers Complaint, compil'd in ruthfull Rimes, Against the Paper-spoylers of these Times«[11] (am Ende von »The Scourge of Folly« s.Faksimile), sind bis heute kaum analysierte Bezüge zu Marlowe/Shakespeare und die zeitgenössische Autorschaftsproblema-

[9] SOED**:** »Neer«**:** a) obsolet für »near« b) »ne'er«**:** never a, not a.
[10] Ebd.**:** »Deer«**:** Quadrupeds, Mice and Rats and such small Deare.
[11] The Complete Works of John Davies of Hereford. Edited by Alexander B. Grosart. Edinburgh 1878, Anhang, o.S.; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/completeworksjoo3grosgoog#page/n158/mode/2up/

tik erkennbar, am direktesten wohl die Passage mit dem Hinweis auf den Dichter von »Venus und Adonis« **:**

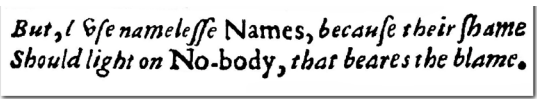
*»[…]Whose lines shall circumscribe vncompast Times***:**
And, past the wheeling of the Spheares, his Rimes
Shall runne (as right) to immortallity,
And praisd (as proper) of posterity.
Yet sith ***his*** *wit was then with Will annoyd.*
And ***I*** *enforct to beare what Wit did void,*
(…)Another (ah Lord helpe) ***mee*** *vilifies*
With Art of Loue, and how to subtilize,
Making lewd ***Venus****, with eternall Lines,*
To tye ***Adonis*** *to her loues designes***:**
*Fine wit is shew'n therein***:** *but finer twere*
If not attired in such bawdy Geare.
*But be it as it will***:** *the coyest Dames,*
(…)And ***thou*** *(O Poet) that dost pen* ***my*** *Plaint,*
Thou *art not scot-free from* ***my*** *iust complaint***:**
For, ***thou*** *hast plaid* ***thy*** *part, with* ***thy*** *rude Pen,*
To make ***vs*** *both ridiculous to men.«*


A
SCOVRGE
for Paper-Perſecutors,
OR
Papers Complaint, compil'd in ruthfull Rimes,
Againſt the Paper-ſpoylers of theſe Times.
by I. D.
With
A CONTINVED INQVISITION
againſt Paper-Perſecutors,
By A. H.
Printed at London for H. H. and G. G. and are to be ſold at the
Flower Deluce in Paper-knot Alley. 1624.

John Davies »A Scourge for Paper-Persecutors«.

Dieses Titelblatt folgt nur in der Zweitauflage von »The Scourge of Folly«, 1624.

Davies lässt das überragende Talent eines unsterblichen Dichters [Shakespeare] (»*Whose lines shall circumscribe vncompast Times …«)* durchblicken, dessen »*wit*« aber durch das Komplott mit »Will [Shakspere]« zutiefst in Misskredit geraten sei (»*Yet sith*[12] *his wit was then with Will annoyd*«[13]). Er [der Dichter unter dem Pseudonym Davies, S.93ff] habe zu tragen, was sein »Verstand« so verdorben und entwertet hätte *(»And I enforct to beare what Wit did void*«). Im Klartext**:** Hinter dem unsterblichen Gedicht »Venus und Adonis« (»*with eternall Lines*«) verberge sich eine geistreiche Person, (»*Fine wit is shew'n therein*«), für die es besser gewesen wäre, wenn sie nicht in eine solch üble Affäre geraten wäre *(»but finer twere If not attired in such bawdy Geare*«). Seine rüde Art zu schreiben hätten ***beide*** (den »wahren« Autor und dessen Tarnung) lächerlich gemacht. (»***thy*** *rude Pen to make* ***us*** *both ridiculous to men*«). Bereits in den Eingangsgedichten »Againe«[Of the Booke] in »The Scourge of Folly« (1611) offenbart sich der Dichter und seine Situation vieldeutig, aber unverkennbar **:**


But, I vſe nameleſſe Names, *becauſe their ſhame*
Should light on No-body, *that beares the blame.*

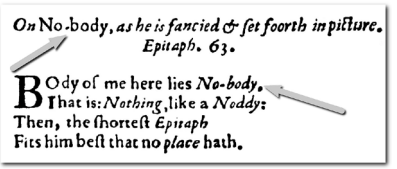
Faksimile aus John Davies »The Scourge of Folly 1611?

Hinter diesen zwei Zeilen verdichtet sich das »gesamte« Autorschaftsproblem. Ein unabhängiger, eigenständiger alles-wissender Poet namens John Davies (of Here-

[12] SOED**:** »Sith«**:** then, thereupon, afterwards, since.
[13] SOED**:** »annoyd«**:** to injure, to molest, abso. ME.

ford) kann nicht gemeint sein (s.S.596)**:** Der Dichter musste ein Unbekannter (**No–body**) bleiben und unbekannte Namen (»*namelesse Names*«) verwenden, deren »Scham« ihn treffe, der die Schuld an allem trug.

»*In praise of Nobody scilicet*[14] *your proper selfe*«

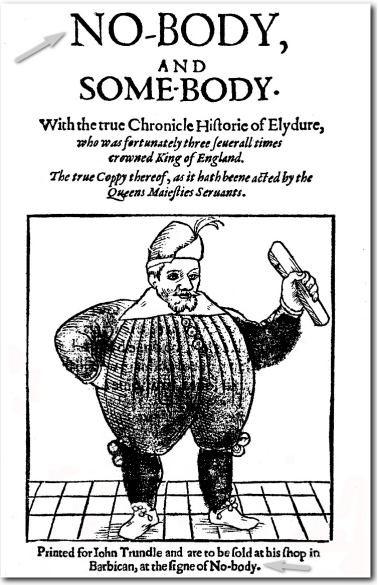

On No-body, as he is fancied & set foorth in pifture.
Epitaph. 63.

BOdy of me here lies *No-body*,
That is: *Nothing*, like a *Noddy*:
Then, the ſhorteſt *Epitaph*
Fits him beſt that no *place* hath.

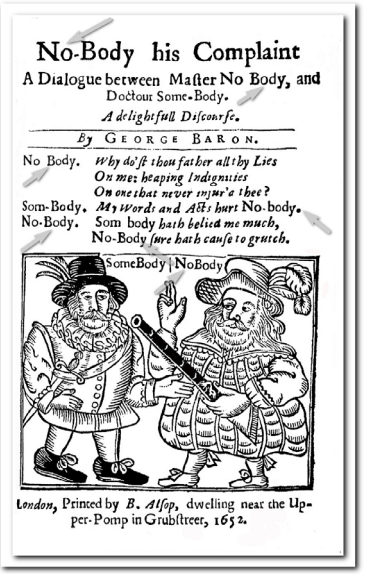
Epitaph 63 in Wits Bedlam (1617)

Hinweise auf eine verborgene Dichterperson »*No-body*«[alias Marlowe] finden sich in der zeitgenössischen Literatur in den verschiedensten Ausprägungen**:**

- in dem nicht datierten, zeitnahen Theaterstück »**No-body, and Some-body.**« eines anonymen Dichters (s.Faksimile),
- in dem Epitaph Nr.**63** eines anonymen Autors[15] in »**Wits Bedlam**«(1617) mit dem Titel**:** »On **No-body**, as he is fancied and set forth in picture.«(s.Faksimile)
- in dem essayistischen Dialog »**No-Body his Complainte**« eines gewissen Georg


NO-BODY,
AND
SOME-BODY.
With the true Chronicle Hiſtorie of Elydure,
who was fortunately three ſeuerall times crowned King of England.
The true Copy thereof, as it hath beene acted by the Queens Maieſties Seruants.

Printed for Iohn Trundle and are to be ſold at his ſhop in Barbican, at the ſigne of No-body.


No-Body his Complaint
A Dialogue between Maſter No Body, and Doctour Some-Body.
A delightfull Diſcourſe.
By George Baron.
No Body. *Why do'ſt thou father all thy Lies*
On me; heaping Indignities
On one that never injur'd thee?
Som-Body. *My Words and Acts hurt* No-body.
No-Body. Som body *hath belied me much,*
No-Body *ſure hath cauſe to grutch.*
SomeBody | NoBody
London, Printed by *B. Alſop*, dwelling near the Upper-Pomp in Grubſtreet, 1652.

Links**:** Titelbild von »NO-BODY and SOME-BODY« Anonym -ohne Datum.
Rechts**:** »Nobody his Complaints« von George Baron,1652

14 scilicet: »Man wisse nämlich« »Man höre nur!« »Wohlgemerkt!« »Oh Wunder!« »Versteht sich!«
15 In ihm wird mehrheitlich John Davies erkannt, auch s.Seite 596f)

Baron (s.Faksimile)

- ▹ in der Zueignung an einen »*Signior No-body*« in »Humour out of Breath«(1608) von John Day (»*one of your first followers*«), dessen reale Identität wie andere Namen, die mit ihm in Koautorschaft geschrieben haben sollen (Wilkins, Rowley), als Pseudonyme von Marlowe diskutiert werden müssen. (s.Kap. 11)
- ▹ in der Ansprache eines »***No-body***« in »Entertaynments« in Jonson Workes p.876/.877 (1616)
- ▹ in der Zueignung »To **Nobody**« in John Taylors »Sir Gregory Nonsence" (1622) (»*...his Newes from no place (...) for the understanding of **Nobody**«)*
- ▹ in dem anonym erschienenen »**Newes from Graves-end: Sent to Nobody.**« [s.Faksimile,1604 - Thomas Dekker/Thomas Middleton zugeschrieben]. Der Epistelschreiber »**Some-body**« widmet die Schrift sich selbst »To *Nicholas Nemo(!), alias **Nobody***«. (»*No suffer me* (*good **Nobody**)*«, »*in praise of **Nobody** scilicet your proper selfe*«, »*that non but **Nobody** should licke the fat of their inventions*« »*and the stile of **Nobody**..printed in their places*« »*yet thou undanted **Nobody***« »*most charitable **Nobody** madest them as fat as butter*« etc.[16]

All diese Schriften dürften von Marlowe/Shakespeare [und seinen weiteren Alias Namen] verfasst worden sein. Auch Inhalte des Theaterstückes »**No-Body and Some-body**« lassen kaum eine andere Bewertung zu.

Ausschnitt **:** (Prolog)

A subject, of no subject, we present,
*For **No-body** is Nothing***:***
Who of nothing can something make?
It is a worke beyond the power of wit,
*And yet invention is rife***:**
*A **morrall meaning you must then expect***
Grounded on lesser than shadowes shadow:
Promising nothing where there wants a toong;
*And deeds as few, be done by **No-bodie:***
Yet something out of nothing we will show
To gaine your loves, to whome ourselves we owe.

Szenenausschnitt**:**

»*NO-BODY***:** *Come on, myne owne servaunt, some newes, some newes, what report have I in the country? how am I talkt on in the Citty, and what fame beare I in the Court?*

*CLOWNE***: *Oh Maister, you are halfe hangd.***

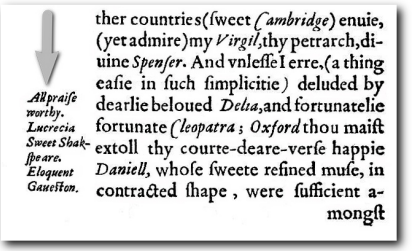
*NO-BODY***:** *Hangd, why man?*

*CLOWNE***:** *Because you **have an ill name:** a man had as good almost serve no Maister as serve you. I was carried afore the constable but yesterday, and they tooke mee up for a stravagant**:** they askt me whom I served; I told them **Nobody**: they presently drew me to the post, and there gave me the law of armes.*«

NEVVES
from Graues-end:
Sent to Nobody.
Nec Quidquam nec Cuiquam.
LONDON
Printed by T.C. for Thomas Archer,
and are to be solde at the long Shop vnder
S.Mildreds Church in the Poultry.
1604

Anonymer Autor**:** »Newes from Graves-end**:** Sent to Nobody.« (1604)

16 Somebody/Nobody .-Vgl. Epigramme Nr.160/161 von John Davies , Seite 90



Gleichsetzung von »*Shakespeare*« als »*Eloquent Gaveston*« in »Polimanteia«(1595), als Marginalie am linken Textrand

In dem Buch »**Polimanteia**«[17](1595, Details S.Seite 475) von W.C. wird am Seitenrand auf Shakespeare und sein Versepos »Lucretia« (1594) in Zusammenhang mit einem »redegewandten Gaveston« hingewiesen. Diese »Marginalie«(s.Faksimile) muss als ein sehr früher zeitgenössischer Hinweis auf die Autorschaftsproblematik erkannt werden (Siehe auch unter »Edward II.« S.Seite 292ff und G.Wither, Seite 121)[18]. Der Autor W.C. [diskutiert wurden »**W**illiam **C**larke« und »**W**illiam **C**ovell«], ein Graduierter der Universität Cambridge, setzt sich mit wichtigen Begriffen und bedeutsamen Personen der britischen und Weltgeschichte auseinander. Dabei kommt er auf angesehene Literaten seiner Zeit zu sprechen (unter anderem auf Thomas Nashe, Gabriel Harvey, Earl of Oxford, Edmund Spenser, Samuel Daniel). Dass er dabei eine nicht graduierte Person, einen damals unbekannten Shakspeare am Buchrand heraushebt, bedarf einer Bewertung (S.Seite 475ff):

Die Gleichsetzung des »*Sweet Shakspeare*« mit dem redegewandten Gaveston (»*Eloquent Gaveston*«) dürfte Eingeweihten zu verstehen gegeben haben, wer sich hinter dem Autor verbirgt**:** Denn zwischen Gaveston und Marlowe bestanden engste literarische Verbindungen, zwischen Gaveston und Shakspere hingegen nicht**:** In Marlowe's Königsdrama »Eduard II.« tritt die edle Figur des Piers Gaveston auf, die autobiografische Züge trägt. Der historische Gaveston kam bereits 1300 als Kind (wie auch bei Marlowe) an den Hof, wo er ein Freund von Prinz Eduard wurde, der von seinem Witz und seinem Geistreichtum angetan war. König Edward I. verbannte Gaveston nach Frankreich, von wo er erst nach dessen Tod zu seinem Freund Edward II. zurückkehren konnte. Gaveston machte sich durch politisch ungeschicktes Handeln Feinde, unter ihnen Plantagenet. Lancaster zwang den König, Gaveston ins Exil zu schicken. Warum die Bedeutung der in »Polimanteia« hergestellten Verbindung zwischen »*Sweet Shakspeare*« und »*Eloquent Gaveston*« in keiner Shakespeare Biografie diskutiert wird, mag einleuchten, wenn man erkennt, dass jeder Shakespeare-Biograf argumentative Schwierigkeiten bekommen hätte**:** 1595 hätten sich für Shakspere - anders als bei Marlowe (alias W.C.)- nie Verbindungen zu Cambridge, zu Edward II. und zu Gaveston herstellen lassen.

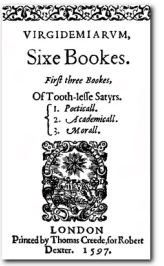
17 Polimanteia, in**:** Occasional issues of unique or very rare Books. Edited by Alexander B. Grosart, London 1881, S.1ff; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/elizabethanenglooatmgoog#page/n16/mode/2up

18 Warum »Polimanteia« der Feder Marlowe's entstammt sein muss, erläutert Kap.11,s.Seite 475ff)

Joseph Hall

Ein gewisser Joseph Hall veröffentlichte 1597/98 sechs satirische Schriften.[19] Den ersten drei anonym gedruckten, nicht registrierten Büchern 1597 – (»**Virgidemiarum**[20]**:** First three Bookes. Of Toothlesse Satyrs (1), Poeticall (2), Moral (3)«) folgten 1598 drei weitere anonyme, aber registrierte Bücher (»**Virgidemiarum**. The three last bookes. Of byting Satyres«). »Virgidemiarum« im Lateinischen ein »Bündel voll Ruten«, hier als Satiren zu verstehen.

In Buch 4, Satire 1[21] muss man eine Passage als eine verdeckte zeitgenössische Autorschaftsanspielung verstehen**:** Hall macht in dieser Quelle darauf aufmerksam, dass ein mit »Labeo«[14] bezeichneter (nicht genannter) Dichter unter dem Namen einer anderen Person schreibt (und schreiben muss?).


VIRGIDEMIARVM,
Sixe Bookes.
First three Bookes,
Of Tooth-lelfe Satyrs.
1. Poeticall.
2. Academicall.
3. Morall.
LONDON
Printed by Thomas Creede, for Robert Dexter. 1597.

»Virgidemiarum«
Joseph Hall (1597)
Teil I

> *Long as the craftie* Cuttle *lieth sure*
> *In the blacke* Cloud *of his thicke vomiture;*
> *Who* ***list complaine of wronged faith or fame***
> ***When hee may shift it to anothers name?***
> Caluus *can scratch his elbow, and can smile.«*

Es wird mit hoher Wahrscheinlichkeit auf eine reale Situation zwischen 1594 und 1597 Bezug genommen**:** Ein gerissener (»*craftie*«), dickbäuchiger (»*thicke vomiture*«) Glatzkopf (»Caluus« [Shakspere]) konnte sich des Namens und Ruhms eines anderen bemächtigen (»*of wronged faith or fame, When hee may shift it to anothers name?«)* und brauchte keine Angst zu haben, entdeckt zu werden (»*Caluus can scratch his elbow, and can smile*«).

Joseph Hall macht auf den »*englischen* Petrarca«, einen zeitgenössischen Dichter mit Namen »Labeo« aufmerksam, hinter dem sich der Dichter Shakespeare verbirgt (»*while bigge but ohs each stanza can begin*«). Dieser geriet trotz seines unsterblichen Ruhmes in eine üble garstige Injurie (»*For this so saucy and foule iniurie*«). Darin sah Labeo [Marlowe] es als seine »unsterbliche Schande« an, nie jemals beweisen zu können, dass er den Namen eines Dichters verdiente (»*So Labeo weens it my eternall shame To prove I never earnd a Poets name*«).

Aus Buch II/6, Satire 1 entstammt folgender Text**:**

> ***As I true Poet am****, I here avow*
> *(So solemnly kist he his Laurell bow)*
> *If that bold Satyre unrevenged be*

[19] Joseph Hall**:** Virgidemiarum**:** Satires. London 1825.

[20] Virgidemiarum, in**:** Occasional issues of unique or very rare Books. Edited by Alexander B. Grosart, London 188; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/occasionalissueoogrosgoog#page/n137/mode/2up

[21] Vgl. The Labeo-Shakespeare Evidence. Edited by J. Denham Parsons, London 1920. Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/boycottedshakespooparsrich#page/n9/mode/2up,

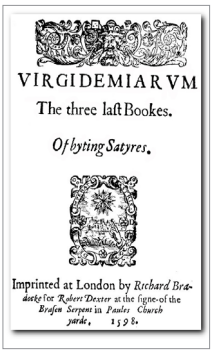
For this so saucy and foule iniurie.
*So **Labeo** weens it **my**-eternall shame*
*To prove **I** never-earnd-a Poets name*
*But **would I be a Poet if I might***
To rub my browes three daies, & wake three nights,
(…)

Hall echauffiert sich über die Dreistigkeit dieses nie geahndeten [Autorschafts]Verwirrspiels (»*that bold Satyre unrevenged*«). Der unbekannte Dichter Labeo wird in seiner Genialität (»*true Poet*«, »*Heroicke Poesie*«, »*fild [him] with intelligence*« *etc.*) recht eindeutig als der Dichter Shakespeare sowohl durch seine Verbindungen zu Philip Sidney erkennbar als auch durch seinen häufigen Gebrauch von »*But*« und »*Oh*«, mit denen er seine Stanzas (vor allem »Lucrectia«) beginnt, und durch seine mit Bindestrich getrennten (»hyphenierten«) und hinzugefügten Wörter.

Der Prolog zu Halls »**Virgidemiarum**« Teil II(1598) lässt an der Authentizität einer realen Person »Hall« zugunsten eines verdeckten Dichters (Marlowe -S.Kap.11-Seite 461ff) zweifeln**:** Er wird eines anderen Grab bekommen; er wird weiterleben, nachdem er gestorben war; sein berühmter Untergang (»*famous bane*«[22]) wird verborgen bleiben.

Auschnitt (Anfang und Ende des Prologs, Teil II »Virgidemiarum«, 1598)

*That which is **others grave**, shall be **your wombe**.*
*And that which beares you, your **eternall Toombe***
*(...) Cease ere[23] you begin, and ere[23] **you live be dead,***
And die and live ere[23] ever you be borne,
And be not bore, before you be Buried
Then after live, since you have dy'd beforne
(…) That fame would see the Sunne before it dyes,
It died before, not let it live againe,
Then let it dye, and hide some famous bane.


VIRGIDEMIARVM
The three last Bookes.
Of byting Satyres.
Imprinted at London by *Richard Bradocke* for *Robert Dexter* at the signe of the *Brasen Serpent* in *Paules Church yarde*, 1598.

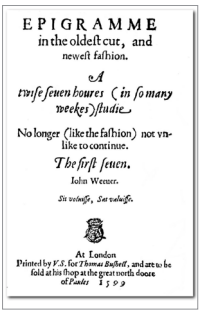
»Virgidemiarum«
Joseph Hall (1598) Teil II

Ein »Caluus« auch bei Thomas Bastard, John Weever, Richard West, Thomas Freeman, John Heath u.a.

Zeitnah zu Joseph Hall befassten sich Epigramme anderer »Autoren« mit einem Kahlköpfigen, dessen negative Eigenschaften auf Shakspere hinweisen, so bei ▷Thomas Bastard (»Chrestoleros Seven Bookes of Epigrames« - Buch 1 Epigr. 23[24] 1598), bei ▷John Weever (»Epigrammes in the oldest Cut, and newest fashion«- Second Weeke-

22 »bane« SOED**:** arch. 1578,**:** to kill, to harm to poyson
23 »ere« SOED**:** before
24 T.Bastard, Chrestoleros, http://www.archive.org/stream/cu31924013117860#page/n34/mode/1up

Nr. 17[25], 1599), bei ▷Richard West (»Wits ABC, A Centurie of Epigrams«,1608, Epigramme 36, 83) bei ▷Thomas Heath (2 Centuries of Epigrammes,1610, Epigr.74) oder bei ▷Thomas Freeman, »Rubbe and A great Cast« (1614, Epigr. 89). Die Autoren müssen auf Grund erheblicher Indizien in ihren Werken als Tarnidentitäten von Marlowe diskutiert werden. Dies wird in Kap. 11 eingehender begründet.


EPIGRAMME
in the oldeſt cut, and
neweſt faſhion.
A
twiſe ſeuen houres (in ſo many
weekes) ſtudie.
No longer (like the faſhion) not vnlike to continue.
The firſt ſeuen.
John Weever.
Sit veluſſe, Sat veluſſe.
At London
Printed by V.S. for Thomas Baſſett, and are to be
ſold at his ſhop at the great north doore
of Paules 1599

John Weevers »Epigramme in the oldest cut and newest fashion«, 1599

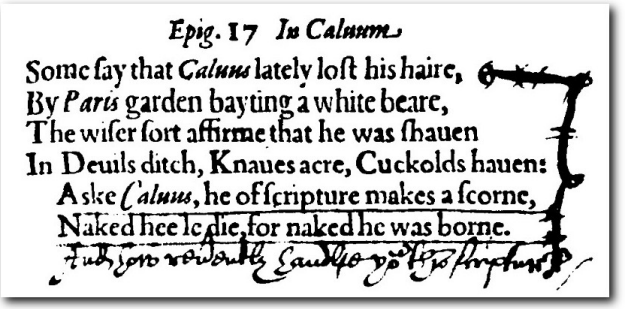
Thomas Bastards Epigramme erinnern unmittelbar an die zweigeteilte Natur des Dichters, zum einen an Shakspere (Buch I/ Epigr.23 -, oder Buch 2, Epigr.10, 11)

Epigr.23 »In Caluum« (in »Chrestoleros« Thomas Bastard)

Caluus hath hayre neither on head or brow.
Yet he thanks God, that witt he hath enowe.
The witt may ſtand although the hayre doe fall
Tis true, but ***Caluus had no witt at all***

zum anderen an Marlowe/alias Shakespeare **(z.B. I/Epigr. 1, 2, 3, 4, 5, 8, 10, 11, 12,17,21, 24, 25,30, 31, 40 u.a.)**

John Weever belustigt sich in Epigram 17(»In Caluum«) noch ironischer über einen Glatzkopf, auf welche Weise er seine Haare verloren haben dürfte und wie er die Werke des Autors missachtete (»*he of scripture makes a scorne*«). Man darf mit einiger Plausibilität annehmen, dass die handschriftlichen Hinzufügungen in Epigramm 17 (s.Bild) **der Ori**ginalhandschrift des Autors entsprochen haben dürften. (ähnlich Henry Crosses »Vertues Common-wealth« 1603 und manchen anderen.)


Epig. 17 In Caluum.
Some ſay that Caluus lately loſt his haire,
By Paris garden baiting a white beare,
The wiſer ſort affirme that he was ſhauen
In Deuils ditch, Knaues acre, Cuckolds hauen:
Aske Caluus, he of ſcripture makes a ſcorne,
Naked hee le die, for naked he was borne.

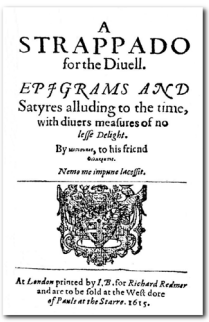
Epigramm 17 : aus John Weevers »Epigrammes in the oldest cut«, 1599

25 John Weever, Epigramme http://www.archive.org/stream/cu31924013126366#page/n57/mode/2up

Da ein Zweifel an der Autorschaft Shakespeare's mit der Zeit zu einer mehr oder weniger abartigen Geisteseinstellung »degradiert« wurde, kam es bald dazu, dass zahlreiche zeitgenössische Quellen, die eine Autorschaftsproblematik widerspiegeln, nicht mehr wahrgenommen wurden und werden durften.

In »**A Strappado for the Divell**[26]« 1614(s.Faksimile) schrieb ein gewisser Richard Brathwaite (1588–1673) in seiner Satire »Upon the Generall Sciolists or Poettasters of Britannie.**:**

»(…) honoured of mee,
Who bear a part, like honest faithfull swains
On witty ***Wither*** *never-withring plaines,*
For these (though ***seeming Shepheards)*** *haue deserv'd,*
*To have their names in lasting Marble carv'd***:**
Yea this I know I may be bold to say,
Thames ner'e had swans that song more sweet than they.
It's true I may avow't, that nere was song,
Chanted in any age by swains so young,
With more delight then was perform'd by them,
Pretily shadow'd in a borrowed name.
And long may Englands Thespian springs be known
By lovely [George] ***Wither*** *and by bonny* [William] ***Browne***«


A
STRAPPADO
for the Diuell.
EPIGRAMS AND
Satyres alluding to the time,
with diuers measures of no
lesse Delight.
By [illegible], to his friend
[illegible].
Nemo me impune lacessit.
At London printed by I.B. for Richard Redmer
and are to be sold at the West dore
of Pauls at the Starre. 1615.

Richard Brathwaite, »A Strappado for the Divell«(1614)

Es ist kaum zu übersehen, dass es sich um eine zeitgenössische Anspielung auf das Autorschaftsproblem handelt. 1614, zwei Jahre vor Shakspere's Tod, bringt der Autor zum Ausdruck, dass den Dichtern« [»*Shepherds*« – Synonym für die Dichter] das Verdienst zustehe, dass ihre Namen dauerhaft in Marmor gemeißelt würden (»*To have their names in lasting Marble carv'd«).* London habe niemals zuvor solche Dichter hervorgebracht (»*Thames never had swans that song more sweet*«), deren Namen »hübsch« von einem geliehenen Name beschattet würden (»*Pretily* ***shadow'd in a borrowed name***«) und dass »Englands thespische Quellen« lange bekannt bleiben mögen (»*long may Englands Thespian springs be known«)*, bemerkenswerter Weise mit Hilfe von George Wither und William Browne, den vermeintlichen Dichtern (»*though seeming shepheards*«). Die Gleichsetzung Marlowe's mit den Thespischen Quellen erinnert an die Kennzeichnung Marlowe's durch Michael Drayton (S.Seite 607ff) (»*Neat Marlowe, bathed in the Thespian springs, Had in him those brave translunary things that the first poets had*«, s.auch S. 208).

Brathwaite bezeichnet die Dichter als »*swains*«[27] *(»Chanted in any age by swains so young«)***:** es handelt sich bei ihnen demnach nicht um Personen des Adels oder

[26] Richard Brathwaite: A Strappado for the Devill, Boston 1878, S.20f.; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/astrappadofordi00bratgoog#page/n37/mode/2up

[27] SOED: »swain«: a man of low degree, frequently a shepheard, a countryman, rustic.

Hofes (wie etwa Edward de Vere, Earl of Oxford). Erkennt man die Parallelität zu Marlowe's berühmter letzter Zeile in »*The Passionate Shepherd to His Love*«,

> »*The* ***shepherds's swains*** *shall dance and sing*
> *(…)****Then live with me and be my love.***« (S.102, letzte Zeile)

dann unterstützt Brathwaite's markanter, ansonsten kaum zu verstehender Hinweis auf »Wither« (S.102ff) und »Browne« (S.101f) die in Kapitel 11 entwickelte These, dass beide zu den wechselnden Pseudonymen Marlowe/Shakespeare's gehört haben (»*on witty Wither never-withring plaines*«, (…) »*be known by lovely Wither and by bonny William Browne*«). Dieses »versiegelte« Wissen von Brathwaite um Marlowe's Schicksal (»*prettily shadowes in a borrowed name*«) und um dessen Tarnung lässt zusammen mit buchstäblich Hunderten von anderen Signifikanzen in »**The Strappado for the Devill**« die Ahnung aufkommen (s.Kap.11), dass auch Brathwaite zu den vielen Pseudonymen Marlowe's gehört haben muss, so absurd und unvorstellbar dies auf Anhieb auch erscheinen mag.

Francis Beaumont

Francis Beaumont (1584–1616) und John Fletcher (1579–1625) gelten heute als führende Vertreter des Dramas der englischen Restauration. Sie sollen in Gemeinschaft zahlreiche, zum Teil witzig-geistreiche und stilistisch ausgefeilte Lustspiele und Tragikomödien verfasst haben. In Beaumont's »**The Woman Hater**«[28] (1606) kommt in Szene 3 /Akt I eine Anspielung auf Shakspere vor (auf die Andrew Gurr 2002 aufmerksam machte[29]) welche auf ein zeitgenössisches Wissen um die Autorschaftsproblematik hinweist**:** Es wird auf die Beine von Personen (»*you shall see many legges too*«) angespielt, die man auseinanderhalten müsse. Auf der einen Seite solle man eine Person (»*you shall behould one payre*«) betrachten, die in früher Zeit nicht begütert war (»*sockeless*«), aber mit dem Wandel der Zeit zu einem edlen Mann und Höfling (»*the legges of a Knight and a Courtier«)* wurde. Auf der anderen Seite werde man eine Person sehen (»*another payre you shall see*«), deren Beine einem Handschuhmacher (»Glover«) gehörten, die bald hofften, die soziale Leiter hinaufzusteigen, wenn sie gestorben seien. Der Mund zu diesen Beinen *(»the mouthe to these legges will seeme to offer you some Courtship*«), also die Sprache, das gesprochene Wort, stamme von einer anderen Person [Shak***e***speare], die ihm [Shakspere] bald höfische Aufmerksamkeit einbringen werde.

> »*(…)***:** *you shall see many legges too; amongst the rest you shall behould* ***one*** *payre, the feete of which, were in times past sockelesse, but ar now through the change (that*

28 Francis Beamont**:** The Woman Hater, in**:** The Works of Francis Beamont and John Fletcher. New York 1963, S.71–143; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/worksoffrancisbe10beau#page/70/mode/2up.

29 A.Gurr, N&Q,49(2). p.245/47(2002) -s.auch K.Duncan-Jones,N&Q p.320/21 (2007)

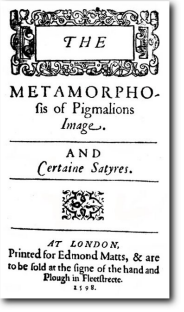
alters all thinges) very strangely become the legges of a Knight and a Courtier; ***another*** *payre you shall see, that were heire apparend legges to a* ***Glover****, these legges hope shortly to bee honourable; when they passe by they will bowe, and the mouth to these legges, will seeme to offer you some Courtship; it will sweare, but it will lye, heare it not.«*[21]

Wie sonst sollte man den Vergleich dieser unterschiedlichen Beinpaare interpretieren? Der satirische Ausspruch »*legges to a Glover*[30]*, these legges hope shortly to bee honourable*« ist in seiner ganzen Dimension ungeheuerlich**:** Die Beine eines Handschuhmachers hofften berühmt zu werden, aber erst, wenn sie dahingegangen seien; dann würden sie sich »verbeugen«. Im Klartext**:** Es wird bereits 1606 darauf angespielt, dass Shakspere nach seinem Tode zur Berühmtheit gelangen werde, da dann alle dramatischen Werke Shakespeare's unter des Stratfords-Mannes Namen erscheinen würden. Dieses so frühe, „vorauseilende Wissen" (1606) um eine zukünftige Grab- und Identitätsstätte des Dichters Shakespeare, die erst ein Jahrzehnt später mit dem Ableben von Shakspere (1616) erfolgte, kann eigentlich nur der Mitinitiator und Mitwisser des Komplotts gehabt haben: der Autor selbst.
Beaumont's und Fletcher's reale Identität muss - auch aus vielen anderen Gründen- in Frage gestellt werden (wie in Kapitel 12, Seite 640f postuliert) und mit erheblicher Plausibilität wie so viele andere Namen, zu den späteren Pseudonymen und Tarnidentitäten des Dichters gezählt werden (S.Seite 292) .

John Marston (*Mar[lowe's]stone ?*)

In »**The Metamorphosis of Pygmalion's Image.** And Certain Satyres«[31] mit W.K. signiert, aus dem Jahr 1598, wird, ähnlich wie in John Halls Satiren »Virgidemiarum« (ebenfalls 1598), das Autorschaftsproblem erkennbar, wobei erneut »Labeo« mit dem Autor der Werke Shakespeare's gleichgesetzt wird:

»*So Labeo did complaine his* ***love*** *was* ***stone****,*
Obdurate*,* ***flinty****, so* ***relentless*** *none;*
Yet Lynceus knows, that in the end of this
He wrought as strange a metamorphosis.
Ends not my poem thus surprising ill?
Come, come, Augustus, crowne my laureat quill.«[32]


THE
METAMORPHO-
sis of Pigmalions
Image.
AND
Certaine Satyres.
AT LONDON,
Printed for Edmond Matts, & are
to be sold at the signe of the hand and
Plough in Fleetbreete.
1598.

W.K. (John Marston?) »The Metamorphosis of Pigmalions Image«,1598

Zum Vergleich die Zeilen 200/201 aus William Shakespeare's »Venus und Adonis«**:**

30 mit »glover« wurde oft Shakspere umschrieben, sein Vater war Handschuhmacher, mit »cobler« Marlowe, sein Vater war Schuhmacher.

31 Vgl. The Satire of John Marston. Edited by Morse S.Allen, New York 1920; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/satirejohnmarstooallegoog#page/n4/mode/2up

32 The works of John Marston. Edited by A. H. Bullen, London 1887, S.262; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/worksjohnmarsto01marsgoog#page/n276/mode/2up

*»Art thou **obdurate**, **flintie**, hard as steele?*
*Nay more then **flint**, for **stone** at raine **relenteth**.«*

Die Zeilen von W.K. (Marston) beziehen sich fraglos auf »Venus und Adonis«. Wie muss man sich diesen Vergleich vorstellen? W.K. vergleicht seine Metamorphosen mit denen von »Venus und Adonis«. Als dessen Autor nennt er aber nicht Shakespeare sondern Labeo: Der Autor »Marston« muss um den wahren Autor [Marlowe] gewusst haben, wollte ihn aber nicht mit Shakspere aus Stratford gleichgesetzt wissen. Marstons Verwendung des Namens Labeo ist zugleich eine »spitze« Anspielung auf die bekannte römische Figur Marcus Antistius Labeo (ca. 54 v. Chr–11 v. Chr.), der wegen gegensätzlicher Meinung die Gunst des Kaisers Augustus verlor. Weil Labeo Jurist war, gehen die »Baconianer« davon aus, dass Marston mit »Labeo« den Juristen Francis Bacon meinte, den sie für den Werkverfasser »Shakespeare« halten.

Noch eindeutiger weisen die 20 Satiren mit der immer gleichen, bezeichnenden Überschrift »Q[ua]edam sunt, et **non videntur**« [etwa: »Dinge, die man nicht sieht«] auf des Dichters Leben in der Dunkelheit hin: Sie legen seine Eigenheiten offen, die der Leser »nicht sehe«. 2 Beispiele :

a) dass er in seinen Werken unter fremden Autornamen(Pseudonymen) sich selbst empfehle (*»why in thy wits halfe capreall*[33]*, lett'st thou a superscribed Letter*[34] *fall? **And from thy selfe, unto thyselfe doost send, and in the same, thy selfe, thy selfe commend?***

b) dass der Leser nicht wisse, auf wen (auf was) seine Worte sich bezögen. Es gäbe Gewissheiten, die nur er verstünde**:** man reiche ihm einen Dichternamens-Index, der würde das zeigen (*»with groping for some sense to know to what his words have reference. Certes (*sunt*) but (*non videntur*) that I kow reach me som Poets Index that will show«)*

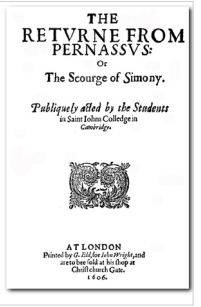
Auf die komplexe, dubiose Autorschaftsproblematik John Marstons [Mar(!)–stone] mit Verbindungen zu Mary Sidney kann nicht im Detail eingegangen werden. Sein Erstlingswerk »Pigmalions Image«(1598) war mit W.K. signiert, bald gefolgt von «The Scourge of Villanie«(1598) signiert mit **W**.**K**insayder (»*...fear of broaching **my concealed name**«,....»whose **silent Name** one letter bounds*«). Der Name Marston erschien im Druck erstmals im Herbst 1599 in einem Epigramm von John Weever. Auch Marstons »The Insatiate Countesse« wurde unerklärter Weise unter verschiedensten Autornamen gedruckt (John Marstone [1613, 1631], Lewis Machin und William Bacster [1613], William Barkste(e)d[1631], Anonymus [1618]).

John Davies Epigram (Nr 217) in »The Scourge of Folly« (1611) auf »... *ingenious M^r^.John Marston*« scheint auf solche verborgene Probleme seiner Autorschaft und

33 capriole SOED (1594) . to caper, to leap
34 Zumeist »Epistle to the reader«

Person (»*has made thee change thy Muse as some do gesse*«, »*with vertuos paines*«) hinzuweisen, die mit denen von Davies kongruent sind (»*and kept from want and wo; So, blest are Crosses, that do bleße us so*«). Marston(†1634?) blieb in den letzten 20 Jahren seines literarischen Lebens unerklärter Weise stumm.

Parnassus-Stücke


THE
RETVRNE FROM
PERNASSVS:
Or
The Scourge of Simony.
Publiquely acted by the Students
in Saint Johns Colledge in
Cambridge.
AT LONDON
Printed by *G. Eld for John Wright*, and
are to be sold at his shop at
Christ-church Gate.
1606.

»The Returne from Pernassus«-Theaterstück (anonymer Autor) entstanden und aufgeführt an der Universität Cambridge um die Wende zum 17. Jahrhundert

Unter den sogenannten »Parnassus-Stücken« (»Parnassus plays«[35]) versteht man drei anonym zwischen 1598 und 1602 erschienene Theaterstücke »The Pilgrimage to Parnassus«, »**The First Part of the Return from Parnassus**« und »The Second Part of the Return from Parnassus«. Inhaltlich handeln die Stücke Nr. 2 und 3 von den Versuchen verschiedener Dichter, bei der Theatertruppe Lord Chamberlain's Men eine Anstellung zu finden. Die Autoren der Stücke sind unbekannt, es wird postuliert, dass der Dramatiker John Day der Autor des zweiten und dritten Stücks sei. Das dritte Stück war das einzige, das zeitnah auch in Druck gelangte (registriert 1605). Im folgenden Szenenausschnitt aus »Nr.3« verkörpern zwei Schauspieler die damals bekanntesten zeitgenössischen Theaterfiguren, den tragischen Richard Burbage und den komödiantischen William Kempe. Sie geben Ratschläge, wie man als Schauspieler erfolgreich sein kann. Die Szene deutet ein Missverhältnis zwischen zwei Personen an (Shakespeare/Shakspere?) an:

Burbage: *Now, Will Kemp, if we can entertain these scholars at a low rate, it will be well, they have oftentimes a good conceit in a part.*

Kempe: *It's true indeed, honest Dick, but the slaves are somewhat proud, and besides, it is a good sport in a part to see them never speak in their walk, but at the end of the stage, just as though in walking with a fellow we should never speak but at a stile, a gate, or a ditch, where a man can go no further.*
I was once at a Comedie in Cambridge, and there I saw a parasite make faces and mouths of all sorts on this fashion.

Burbage: *A little teaching will mend these faults, and it may bee besides they will be able to pen a part.*

Kempe: *Few of the university pen plaies* [plays] *well, they smell too much of that writer Quid* [Ovid], *and that writer Metamorphosis, and talke too much of Proserpina & Juppiter. Why heres our fellow* ***Shakespeare*** *puts them all downe, I and Ben Jonson too. Oh that Ben Jonson is a pestilent fellowe, he brought up Horace, giving the Poets a pill, but our fellow* ***Shakespeare*** *hath given him a purge that him bewray* [betray?] *his credit.*

Burbage: *It's a shrew'd fellow indeed.*«[29]

[35] The Return from Parnassus or the Scourge of Simony, London 1606; Onlineausgabe: http://www.archive.org/stream/returnfromparnasooameruoft#page/n11/mode/2up

Die wichtigste Feststellung, die sich aus dieser Szene ableiten lässt, ist, dass mit der erwähnten negativ gezeichneten Person Shakspere nicht der Dichter William Shakespeare gemeint gewesen sein kann.

Viele Experten haben bis heute darüber gerätselt, was mit »*hath given him a purge*« gemeint sein mag, also was jener Shakspere Jonson »verabreicht« haben könnte. In jedem Fall muss es etwas Negatives, »Anstößiges« gewesen sein. Kempes Worte verraten uns auch, dass einer der »geistreichen Köpfe« der Universität Cambridge für die Bühne geschrieben haben muss (»*Few of the university pen plaies well*«) – damit dürfte Marlowe gemeint gewesen sein. Der genannte Shakespeare (»*a shrewd fellow*«) [aus Stratford] dürfte hier nicht gemeint sein, da er nie die Universität besucht hat. Kempe fügt hinzu, dass diese »*university wits*« zu sehr nach dem Schriftsteller Ovid und jenem Schriftsteller (der) »Metamorphosen« riechen, was auf den Ovid-Übersetzer Marlowe hinweist. Da Kempe die Vertrautheit mit Ovid den »Geistesleuten« der Universität und keineswegs dem erwähnten Shakespeare zuschreibt, wird diese Textpassage nur plausibel, wenn von zwei unterschiedlichen Personen die Rede ist**:** zum einen vom Werkverfasser [Marlowe/Shakespeare] (»*university wit*«, »*they smell too much of that writer Quid, and that writer Metamorphosis, and talke too much of Proserpina & Jupiter*«), zum anderen vom Theateragent [Shakspere] (»*the slaves … somewhat proud … see them never speak … a parasite … make faces and mouths of all sorts on this fashion*«; »*a shrew'd fellow indeed*«).

Kempe macht sich lustig über diesen »Shakspere«, der die »Studierten« heruntermacht (»*puts down*«), ähnlich wie der negativ gezeichnete Ben Jonson (»*a pestilent fellowe*«) dies mit der Figur »Sogliardo« in »Every Men out of his humour« (1599) getan hat. Kempes »*fellowe Shakespeare*« stimmt mit der Person überein, die er negativ kennzeichnet (»*a shrew'd fellow indeed*«). Der Dichter Shakespeare kann in dieser Szene kaum gemeint gewesen sein, nur der Strohmann Shakspere.

Ben Jonson[36]

Warum gab es zu Lebzeiten **Shakspere's** verdeckte, mehr oder weniger eindeutige Hinweise, die ihn nicht mit dem Werkverfasser **Shake-speare** gleichsetzen ließen. Nur wenn es eine Person gab, die aus ihrer maskierenden Funktion für einen berühmten, verfemten Dichter [Marlowe/alias Shakespeare] »unverdienten« Profit schlagen konnte, kann erklärt werden, warum diese Person zu Lebzeiten so abschätzig beurteilt wurde.

In verschiedenen zeitgenössischen Veröffentlichungen[30] werden Schauspieler

[36] Vgl. George Greenwood**:** Ben Jonson and Shakespeare, York und London 1921; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/benjonsonshakespoogreerich#page/n7/mode/2up

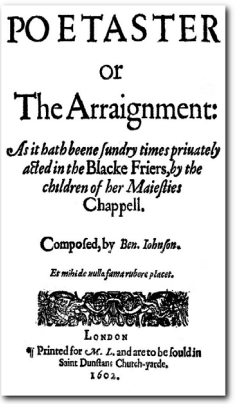
im Allgemeinen und Shakspere im Besonderen eindeutig satirisch dargestellt. Shakspere erscheint nicht als ein schöpferischer Dramatiker, nicht als »*gentle*«, sondern als ein Angeber und Prahler (»*braggart*«), als ein Opportunist, ein Zahlmeister, ein anmaßend unechter Ehrenmann (»*pretentious gentlemen*«) und vieles mehr. Wie damals üblich, wurde die Satire in unterschiedlicher Form (als Allegorie, als Rätsel, als verzerrtes Bild, als Epitheton) »verschlüsselt«, um unliebsame Konsequenzen zu vermeiden.

In seiner verbrämten Sozialsatire »**Poetaster**« (1601, S.106) macht sich Ben Jonson über anmaßende Schauspieler lustig, die sich – wie für Shakspere belegt – um ein Familienwappen (»*heralds*«) bewarben **:**

> *»They forget they are in the statute, the rascals; they are blazon'd there; there they are trick'd, they and their pedigrees; they need no other heralds.«*[37]

Mehrfach erwähnt Jonson anmaßende »Dichter-Affen« (»*Poet-apes*«) und beschreibt sie zum Teil außerordentlich negativ (»*forked Tongues*«, »*illiterate*«, »*base Detractor*«, »*an Asses Ear*«). Bei der anzunehmenden Wertschätzung und dem gewachsenen Bekanntheitsgrad der Werke Shakespeare's wird ein dem Zeitgenossen schwer verstehbares Missverhältnis deutlich**:** zum einen gibt es eine verächtlich behandelte Person, die zwar geniale Literatur vertreibt, aber selbst davon nichts zu verstehen scheint, und zum andern eine nicht existente, geniale Person, von der diese Literatur stammen dürfte.

> *»How might I force this to the present state?*
> *Are there no Players here? no Poet-**apes**,*
> *That come with Basilisks Eyes, whose forked Tongues*
> *Are steept in venom, as their Hearts in Gall?*
> *Either of these would help me; they could wrest,*
> *Pervert, and poyson all they hear, or see,*
> (…)
> *An armed Prologue; know, 'tis a dangerous Age**:***
> *Wherein, who writes, had need present his Scenes*
> *Forty-fold proof against the conjuring means*
> *Of base Detractors, and illiterate **Apes**,*
> (…)
> *Lush, Folly, blush**:** Here's none that fears*
> *The wagging of an Asses Ears,*
> *Although a Wolvish Case he wears.*
> *Detraction is but Baseness Varlet;*[38]
> *And **Apes** are **Apes**, though cloath'd in Scarlet.«*[31]


POETASTER
or
The Arraignment:
As it hath beene sundry times priuately acted in the Blacke Friers, by the children of her Maiesties Chappell.
Composed, by Ben. Iohnson.
Et mihi de nulla fama rubore placet.
LONDON
Printed for M. L. and are to be sould in Saint Dunstans Church-yarde. 1602.

Ben Jonson »Poetaster or the Arraignment« 1602

Die erwähnten Zeilen aus »**Poetaster**« (1601) erinnern unmittelbar an die Diktion

[37] Ben Jonson**:** Poetaster. Edited by Herbert S.Mallory, New York 1905, S.17.

[38] Die Zeile erinnert an »The Anatomie of Basenesse« von John Andrews, ein vermutliches Pseudonym von Marlowe, der massiv mit einem Strohmann (Shakspere?) haderte *(»Of the Detractor«, »To the Detracted«, »To The Detractor«)* **:** John Andrews**:** »The Anatomie of Basenesse«, London 1871, S.54/55; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/anatomieofbaseneooandrrich#page/54/mode/2up

von Robert Greene in seinem »Groatsworth of Wit« (S.S.87ff).

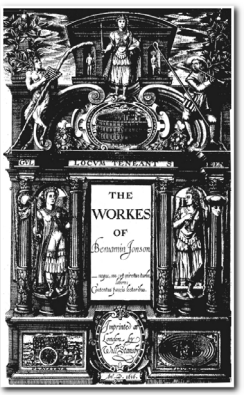
> »*Oh, that I might entreat your rare wits* [zum Beispiel Marlowe] *to be employed in more profitable courses, and let those* ***apes*** *imitate your past excellence, and never more acquaint them with your admired inventions! (…) yet, whilst you may, seek you better masters; for it is pity men of such rare wits should be subject to the pleasures of such rude grooms.*«[39]

Verschiedene Experten wie Richmond Crinkley, George Chalmers, Peter Lang waren davon überzeugt, dass Ben Jonson, der in der »First Folio« die zentrale Lobrede auf den verstorbenen Dichter Shake-speare schrieb, Shakspere zu Lebzeiten verspottete: Er kann in dem Lobgedicht auf Shakespeare in der »First Folio« nicht die gleiche Person gemeint haben.

Epigramm 56 (aus »Epigramme«, 1616), das zwischen 1595 und 1610 geschrieben worden sein muss, widmete Jonson einem »*Poet-Ape*«. Jonson sieht sich als Opfer eines unehrenhaften Anteilseigners (»*playbroker*«) und bezieht sich dabei mit großer Wahrscheinlichkeit auf Shakspere aus Stratford. Es fällt zugleich auf, dass Jonson das Epigramm in der Form eines Shakespeare'schen Sonetts verfasste, was er ansonsten (bis auf zwei Ausnahmen) nie tat.

»***On Poet-Ape*« *(Epigramm LVI)***

»Poore Poet ***Ape****, that would be thought our chiefe,*
Whose workes are eene the fripperie of wit,
From brocage is become so bold a thiefe,
As we, the rob'd, leave rage, and pittie it.
At first he made low shifts, would picke and gleane,
*Buy the reversion of old plays****;*** *now growne*
To'a little wealth, and credit in the scene,
He takes up all, ***makes each mans wit his owne.***
And, told of this, he slights it. Tut, such crimes
The sluggish gaping auditor devoures;
*He marks not whose 'twas first****:*** *and after-times*
May judge it to be ***his****, as well as* ***ours.***
Foole, as if halfe-eyes will not know a fleece
*From locks of wooll, or shreds from the whole peece****?****«*[40]



Ben Jonsons Epigramme , in »The Workes« 1616

Woran könnte ein differenzierender Leser dieses Epigramms erkannt haben, wer mit dem »Poet-Ape« gemeint war? Jonson lässt keinen Zweifel, dass dieser »Affe« ein »*playbroker*« war (»*from Brokage is become so bold a thief*«), der Stücke beschaffte oder stahl und mit abgelaufenen Copyrights (»*Buy the reversions of old plays*«) handelte. Er war ein dreister Dieb (»*so bold a thief*«), der anderer Menschen Stücke [von Marlowe alias Shake-speare] als die

[39] Robert Greene: Groats-Worth of witte, bought with a million of repentance. London 1592, S.46, Onlineversion: http://www.archive.org/stream/groatsvvorthofwioogreeuoft#page/46/mode/2up

[40] George Greenwood: Ben Jonson und Shakespeare, Hartford 1922, S.30/31; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/benjonsonshakespoogreerich#page/30/mode/2up

seinen ausgab und verkaufte, obwohl er dazu nicht berechtigt war. Andererseits war der zeitgenössische »Dichteraffe« [Shakspere] offensichtlich bekannt genug, um als Boss (»*be thought our chief*«) angesehen zu werden, also als prominenter Zahlmeister und Anteilseigner! Er muss eine gewisse »finanzielle« Kreditwürdigkeit erworben haben (»*now grown to a little wealth, and credit on the scene*«) und dabei so arrogant und unverschämt geworden sein, anderer Geistesarbeit zu seiner eigenen zu erklären (»*such crimes*«, »*He takes up all, makes each man's wit his own, And told of this, he slights it*«). Er bemerke nicht mehr, wessen Arbeit zuerst war (»*He marks not whose 'twas first*), und glaubt am Ende, dass sie von ihm stamme (»*and aftertimes may judge it to be his*«).

Bei den wenigen zeitgenössischen Personen, auf die diese Beschreibung zutrifft, kann es sich eigentlich nur um Shakspere handeln. Der berühmte Schauspieler und Theaterunternehmer Edward Alleyn (Schwiegersohn von Philip Henslowe) kann mit dem »Poet-Ape« nicht gemeint gewesen sein, wenn man bedenkt, dass Ben Jonson ihm zu Lebzeiten ein lobendes Epigramm geschrieben hat (»*Just that who give so many Poets life, by one should live.*«[41]). George Greenwood[42] war – unter der plausiblen Annahme, dass sich das Epigramm 56 auf Shakspere bezieht – der Meinung, dass Ben Jonson auf Shakspere herabschaut wie auf jemanden, der die Werke anderer als die seinen ausgibt, Shakspere also als einen Betrüger und Schwindler darstellt (»*The work which goes in his name is, in truth, the work of somebody else.*«[35])

Im letzten der drei Parnassus-Stücke (S.S.104) wird die Negativfigur eines Affen an prominenter Stelle genannt, als jemand, der soeben Wappen und Titel eines Landjunkers von seinem Vater geerbt hat (Shakspere's Vater war im September 1601 gestorben). Die Antragsstellung für ein Wappen wurde Shakspere seinerzeit durch den Erwerb der Immobilie »New Place« in Stratford ermöglicht.

> »*But ist not strange* ***this mimick apes*** *should prize*
> *Unhappy Schollers at a hireling rate.*
> *Vile world, that* ***lifts them up to hye degree,***
> *And treades us downe in grovelling misery.*
> *England affordes those glorious vagabonds,*
> *That carried earst their fardels on their backes,*
> *Coursers to ride on through the gazing streetes,*
> *Sooping it in their glaring Satten sutes,*
> *And Pages to attend their maisterships***:**
> ***With mouthing words that better wits have framed,***
> ***They purchase lands, and now Esquires are named.***«[43]

[41] Vgl. Diana Prize**:** Shakespeare's Unorthodox Biography. New Evidence of an Authorship Problem, Greenwood 2001, S.93.

[42] Vgl. George Greenwood**:** The Shakespeare Problem restated, London/New York 1908, Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/shakespeareprobloogreeuoft#page/n3/mode/2up

[43] John S.Farmer (Hg.)**:** The Return from Parnassus (1606), London 1912, Onlineversion**:** http://www.

Die Schilderung dieser nachahmenden Affen (»*mimick apes*«) ist bezeichnend, da sie Shakspere recht genau entlarvt. Diese »Affen« müssten eigentlich den Preis bezahlen (»*should prize*«) für die unglücklichen »Studierten« (»*unhappy Schollers*« – Marlowe kann zweifellos als solcher bezeichnet werden) und zwar auf Entlohnungsbasis (»*at a hireling rate*«). Die Affen verwenden vollmundige Worte (»*with mouthing words*«), die von größeren Geistern verfasst wurden (»*that better wits have framed*«), kaufen Land (»*they purchase land*«) und nennen sich Landjunker (»*and now Esquires are named*«). Bei dieser so spezifisch gekennzeichneten Negativfigur kann es sich eigentlich nur um Shakspere handeln. Dass sich das zeitgenössische Bewusstsein für die Autorschaftsproblematik offenbart, scheint kaum zweifelhaft.

Wenig Zweifel kann auch daran bestehen, dass in Ben Jonsons Komödien »Every man ***in*** his humour«[44] und »Every Man ***out*** of his Humour«[45] das Autorschaftsproblem zwischen dem Dichter und seiner maskierenden Person zur Darstellung kommt. Dafür sind die Indizien zu eindeutig und zu zahlreich. In »Every man *in* his Humour« gibt sich Master Mathew [Marlowe/ alias Shakespeare] als der Autor von »Hero und Leander« zu erkennen (Details Toby Mathew -Indiz 2 s.S.573). In »Every man *out* of his humour« lässt Jonson »Macilente«[46] [Marlowe /alias Shakespeare] und Sogliardo«[Shakspere] »auftreten**:** Die Charakterisierung Macilentes ist überaus kennzeichnend**:** »***A men well parted*** [!] … *Scholler,* ***wanting that place in the worlds account****, which he thinkes his merit capable of, who f****als into such an envious Apoplexie*** *with which his judgment is so dazeled, that he growes violently impatient of any opposite hapinesse in another* …ebenso wie «Sogliardos Charakterisierung**:** »*(…) so enamour'd* ***of the name*** *of a Gentleman, that he will have it though* ***he buyes it.***«

Sogliardo[Shakspere] fragt Buffone, wer Macilente sei**:** »*A Scholler or a Soldier?*« (vgl. Bretons Dialog zwischen einem »Scholler« und einem »Soldier«, in »The Wil of Wit[47]«, s.S.555), worauf Buffone Macilente (alias Marlowe/Shakespeare) folgendermaßen beschreibt**:**

> »*(…) Both (…) [be] ware how you offend him; he carries oil and fire in his pen, will scald where it drops***:** *his spirit is like powder, quick, violent; he'll blow a man up with a jest***:** *I fear him worse than a rotten wall does the cannon;* ***shake*** *an hour after at the report. Away, come not near him.*«

archive.org/stream/returnfromparnaso0ameruoft#page/n121/mode/1up

44 Ben Jonson**:** Every man **in** his humour. Ed. by Percy Simpson, Oxford 1919; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/benjonsonseverymoojonsrich#page/n9/mode/2up

45 Ben Jonson**:** Every Man **out** of his humour, London 1600; Onlineversion**:** http://archive.org/stream/benjonsonseverymoojonsuoft#page/n13/mode/2up

46 Die Verwendung von »Macivel« (Marlowe's Spitznamen für Macciavel) und »Maci**lente**« (lente für lethargisch, schlafend) dürfte einem Wortspiel entsprechen.

47 Nicholas Breton, online http://archive.org/stream/worksinverseando1grosg00g#page/n65/mode/1up

Macilente äußert sich über Sogliardo beziehungsreich:

> *»But I doe hate him as I hate the deuill, Or that brasse-visag'd monfter Barbarisme. O, 'tis an open-throated, blacke-mouth'd curre, That bites at all, but* ***eates on those that feed him.****«*

William Drummond of Hawthornden

Ben Jonson verbrachte Ende 1618 nach einem Fussmarsch von London einige Wochen in Edinburgh/Schottland zum Teil bei dem Dichter William Drummond of Hawthornden, der seine Gespräche mit ihm dokumentierte.[48] Unter der Überschrift »*His Acquaintance and Behaviour with poets living with him*« notierte sich Drummond Äußerungen Jonsons über verschiedene zeitgenössische Dichter. Über den 2 Jahre zuvor verstorbenen Shakspere notierte er sich nur zwei lapidare Nörgeleien: Zum einen, »*that Shakespeare*[43] (sic) *wanted arte*« [»Shakespeare mangelte es an Kunst«] und zum anderen, dass Shakspere in einem seiner Stücke von einem Schiffsunglück in Böhmen spreche, obwohl es doch in Böhmen keine Küste gebe (»*Shakespeare in a play, brought in a number of men saying they had suffered shipwrack in Bohemia, where there is no sea neer by some 100 miles*«). Es ist nicht vorstellbar, dass Jonson 1619 jenen Dichter Shakespeare skizzierte, den er wenige Jahre später (1623) in der »First Folio« in den Olymp erheben wird (»*Soul of the age, the applause, delight, the wonder of our stage«),* dafür wäre eine angemessenere Darstellung Shakespeare's (»*was not of an age but for all time«)* zu erwarten: hier wird die Autorschaftsproblematik offensichtlich. Jonson muss zwei unterschiedliche personale Identitäten vor Augen gehabt haben. Über den wahren, noch lebenden Dichter [Marlowe/alias Shakespeare] hatte er versprochen zu schweigen (Epigr. LXXVII, s.S.81), weswegen er sich über den verstorbenen Shakspere nur mit zwei kleinen Anmerkungen äußerte. (s.auch Epigr.30 und 38, Seite 650)

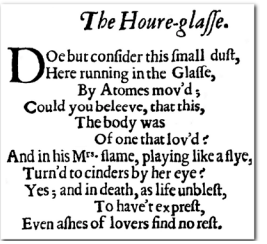
Am Ende seines Aufenthalts (Anfang 1619) kam Ben Jonson (der wichtigste »Kronzeuge« der Autorschaftsproblematik überhaupt S.111) einer Bitte Drummonds nach (»*to satisfy his requests«)* und übermittelte ihm ein handgeschriebenes, »selbst verfasstes«(?), rätselhaftes Madrigal, in dem er ihn - wie ich annehme- in verdichtet-allegorischer Form über die wahre Dichterperson Shakespeare und dessen komplexe Autorschaftsproblematik aufklärte, ohne dass der Inhalt des Madrigals dies auf Anhieb erkennen lässt. (siehe nachfolgenden Interpretationsversuch). Da im Jahr 1619 der wahre Dichter [alias Shakespeare] noch lebte und seit Shakspere's Tod (1616) das Grabmonument in Stratford und der First Folio »in der Herstellung« waren, muss man vermuten, dass Jonson sich gegenüber Drummond

[48] Ben Jonson's Conversations with William Drummond of Hawthornden. Edited by R. F. Patterson, London / Glasgow/ Bombay 1923; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/benjonsonsconveroojonsuoft#page/n9/mode/2up

bedeckt halten musste. Die Übergabe des handgeschriebenen Madrigals an Drummond Anfang 1619 begleitete Jonson mit dem Satz: »*Have with mine own Hand, to satisfy his requests, written this imperfect song*«. Es lautete:

ON A LOVER'S DUST, MADE SAND FOR ANE HOUR-GLASSE

1 Doe but consider this small dust here running in the glasse
by atoms moved,
2 Could thou believe that this the bodie ever was
of one that loved?
3 And, in his Mistresse flaming playing like the Flye
turned to cinders by her eye?
4 Yes, and in death, as life unblest,
to have it exprest,
5 Even ashes of lovers find no rest.[49]

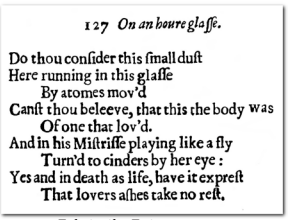

The Houre-glaſſe.

Doe but conſider this ſmall duſt,
Here running in the Glaſſe,
By Atomes mov'd;
Could you beleeve, that this,
The body was
Of one that lov'd:
And in his Mrs. flame, playing like a flye,
Turn'd to cinders by her eye?
Yes; and in death, as life unbleſt,
To have't expreſt,
Even aſhes of lovers find no reſt.

Faksimile, Ben Jonsons ,»The Houre Glasse«in »Workes (1640)

Paradoxerweise ließ nicht nur Jonson dieses Madrigal 20 Jahre später in seinen Werken (1640) unter »**The** houre-glasse[50](s. Faksimile) drucken, sondern zeitnah (1640) auch der anonyme Autor von »**Wits Recreations**« als Epigramm ▷127 (»**On an** houre glasse.« -s.Faksimile). Dieser anonyme Autor[51] wies Ben Jonson zugleich in weiteren Epigrammen

▷**121** (»*B.J. answer to a thiefe biddingg him stand.*«),
▷**122** (»*B.J.The Theefe's replie.*« und
▷**147**(»*B.J. approbation of a copy of verses*«) über dessen Diebstahl seiner Verse scharf zurecht:[52] (»*a Poet that was robb'd in verse*«)


127 *On an houre glaſſe.*

Do thou conſider this ſmall duſt
Here running in this glaſſe
By atomes mov'd
Canſt thou beleeve, that this the body was
Of one that lov'd.
And in his Miſtriſſe playing like a fly
Turn'd to cinders by her eye:
Yes and in death as life, have it expreſt
That lovers aſhes take no reſt.

Faksimile, Epigramm 127
»On an houre glasse«
in »Wits Recreations (1640)«

Beispiel Epigram 122 »The Theefes replie« (In »**Wits Recreations**«, 1640)

Are thou great **Ben***? or the revived ghost*
Of famous **Shake-spear***? or som drunken host?*
Who being tipsie with thy muddy beer,
Dost think ***thy*** *rimes shall daunt* ***my*** *soul with fear*
Nay know ***base*** ***slave****, that I am one of those,*
Can take a purse as well in verse as prose,
And when th' art dead, write this upon thy herse[53]*;*
Here lies a Poet that was robb'd in verse.

49 Ebd., p.54; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/benjonsonsconveroojonsuoft#page/54/mode/2up

50 »The Houre-glasse« 1640 in Jonsons Werken http://archive.org/stream/underwoodsoojons#page/20/mode/2up

51 am ehesten Marlowe/alias Shakespeare s.Kapitel 11

52 In Epigramm **147(1640)z.B.** machte der Autor von »Wits recreations« Jonson Vorwürfe, seine Verse kopiert zu haben.(»*Shew'd him some verses of a Tragick sense… of the sad lines he* [Jonson] *must know the maker«].* Ähnliches gilt auch für andere Gedichte wie z.B. über Drayton. **Epigr**.XVII Jonson [1640] - versus **Epitaph** 120 in »Wits recreations«). Auffälligerweise fehlt Epigramm **127(1640)** in der Folgeauflage **1641**.

53 Leichenwagen

Man bedenke, dass in den Jahren 1618/19, in denen das Projekt der »First Folio« heranreifte, die Hälfte aller Werke Shakespeare's und auch die einleitende Laudatio auf Shakespeare noch niemandem bekannt war und niemand wissen konnte, dass der Dichter Shakespeare aus Stratford stammte. Es erscheint denkbar, dass Ben Jonson 1618/19 Drummond das Madrigal (»*On a Lover's Dust*«)[54] vom wahren Autor als ein »verdichtetes« Rätsel (»*some verses of a Tragick sense*[55]«) überbringen sollte. Hätte es bei einem anderen verstorbenen Dichterfreund für Jonson 1619 einen Grund gegeben, dessen Identität und Name so zu verschweigen und zu verschleiern und ihn andererseits so spezifisch zu charakterisieren? Es ist anzunehmen, dass das von Jonson übergebene Madrigal die gleiche Person [Marlowe/alias Shakespeare] kennzeichnet, der Jonson 1616 zwei Epigramme (XIX und LXXVII- S.81) in seinem »The Workes« gewidmet hatte und dessen Name er verbergen musste. Ein Interpretationsversuch des Madrigal**:**

Titelzeile : Die »*Dust*«-Metapher im Titel steht für den ***Tod***, die »*Sand*«-Metapher für die ***Zeit*** [Sanduhr]. Des Freundes Werk wurde für alle Zeiten gemacht (»*made sand for an hour glass*«). Diese Aussage entspricht dem Nachruf auf Shakespeare wenige Jahre später in der »First Folio« (»*He was not of an age, but for <u>all time</u>*«). Sie entspricht zugleich dem Spruch auf der Grabbodenplatte in Stratford**:**

»Good friend, for Jesus' sake forbear,
to dig the <u>dust</u> enclosed here.«

Zeile 1: Man solle (»*Doe but consider*«) den »kleinen Tod« (»*small dust«)* einer unbedeutenden Person betrachten, der sich ereignet habe [zwei Jahre zuvor] 1616, »*here running in the glasse*«). Der Tote zerfalle bereits (»*by atoms moved*«). Hier scheint der Tod des »kleinen« Stratforder Bürgers [Shakspere] betrachtet zu werden.

Zeile 2: Ob man sich wirklich vorstellen könne, dass dieser Leichnam (»*Could thou believe that this bodie …«)* dem gehört habe, der das Gedicht schrieb *(»ever was of one that loved*«). Hier kommt Marlowe mittels seiner berühmtesten Zeile aus »Hero und Leander« ins Spiel**:** »*Who ever loved, that loved not at first Sight*.« Der Leichnam *(»this bodie*«), von dem eingangs die Rede, könne unmöglich derselbe sein, der dies geschrieben habe.

Zeile 3: Marlowe schrieb seine Theaterstücke (»*playing*«) unter dem Namen Shake-speare. In den Stücken wurden seine männlichen Hauptfiguren durch den Anblick (»*her eye*«) einer Frau (»*Mistress*«) so entflammt (»*flaming*«), dass sie davon zu Tode kamen (»*turned to cinders*«). Hier wird an Hand seiner Tragödien (wie etwa »Romeo und Julia« oder »Othello«?) erkennbar gemacht, dass die angesprochene Person ein Theaterdichter (Shakespeare) war.

54 Das Synonym »dust« für Tod kommt bei Shakespeare etwa sechzig Mal vor.
55 S.vorletzte Fussnote

Zeile 4: Die Zeile bewertet die drei vorausgehenden Zeilen (1: Shakspere, 2: Marlowe, 3: Shake-speare) : die wahre Dichterperson sei in ihrem Leben wie in ihrem »vermeintlichen Tod« nicht verwöhnt worden und nicht zu beneiden (»*Yes, as in death, as life unblest*«).

Zeile 5: Abschließend wird das »Rätsel« enthüllt (»*To have it exprest*«): Der [vermeintlich] tote Freund (»*Lovers dust*«) ist nicht der bereits tote, 1616 in Stratford begrabene Shakspere (»*small dust*«, »*this bodie«),* sondern eine 1618/19 lebende Person [Marlowe alias Shakespeare], die noch keine Ruhe gefunden habe (»*Even ashes of Lovers find no rest*«).

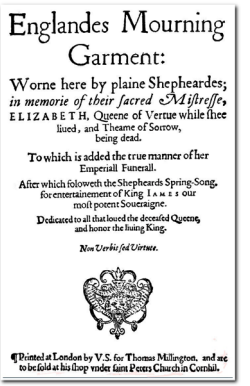
Henry Chettle

1603 wird in Henry Chettles »**England's Mourning Garment**« ein gewisser »Melicert« (Melicertus) erwähnt, der unter diesem Hirtenname eindeutig als der Dichter Shakespeare identifiziert werden kann, da ihn Chettle mit Shakespeare's Versepos »Lucretia« (1594) in Zusammenhang bringt.

In ähnlicher Weise werden andere angesprochene Dichternamen erkennbar: Chapman, Drayton etc. – alle Autoren erhalten allegorische Namen. Chettle kritisiert sie, weil sie es versäumt hätten, anlässlich des Todes von Elisabeth I. eine Elegie zu verfassen.

Englandes Mournig Garment [56]

Nor doth the silver tongued Melicert,
Drop from his honied Muse one sable teare
To mourne her death that graced[57] *his desert*[58],
And to his laies opend her Royall eare.
Shepheard remember our Elizabeth,
And sing her Rape, done by that Tarquin, Death.[59]
[man bemerke die Analogie zu Lucretia, s.S.303]


Englandes Mourning Garment:
Worne here by plaine Shepheardes;
in memorie of their sacred Mistresse,
ELIZABETH, Queene of Vertue while thee liued, and Theame of Sorrow, being dead.
To which is added the true manner of her Emperiall Funerall.
After which followeth the Shepheards Spring-Song, for entertainement of King IAMES our moist potent Soueraigne.
Dedicated to all that loued the deceased Queene, and honor the liuing King.
Non Verbis fed Virtute.
Printed at London by V.S. for Thomas Millington, and are to be sold at his shop vnder saint Peters Church in Cornhill.

Henry Chettle »Englands Mourning Garment« 1603

Chettle ermahnt den »silberzüngigen« Melicertus [Shakespeare], dass er der Königin anlässlich ihres Todes mit Versen gedenke.

[56] Man gewinnt den Eindruck, dass die Anspielung auf Shakespeare doppeldeutig ist und zugleich Marlowe gilt (keine einzige Träne von ihm, der Tod »der Königin« befreit »ihn« von seiner Einöde, er, Tarquin, möge ihren »Tod einer Schändung gleich« besingen.
[57] SOED: »to grace«, auch: free and general pardon.
[58] SOED: »desert« :sowohl »Verdienst« als auch »Einöde«.
[59] Henry Chettle: Englandes Mourning Garment, http://spenserians.cath.vt.edu/TextRecord.php?action=GET&textsid=33009

Philip Sidney

Melicertus taucht in »England's Mourning Garment« ein zweites Mal im Zusammenhang mit der spanischen Armada auf.[60] Hier wird er zusammen mit Philip Sidney und Francis Walsingham genannt. (Beide tauchen ebenfalls mit Hirtennamen auf, sind aber eindeutig identifizierbar). Beide haben mit Melicertus im Rahmen der Vorbereitungen für den Krieg gegen Spanien zu tun. Die Textstelle muss sich auf einen Zeitpunkt vor Ende 1586 beziehen, denn der im Gefolge der Schlacht gegen die Spanier bei Zutphen im September 1586 verwundete Philip Sidney starb am 17. Oktober an den Folgen seiner Verletzung.

Melicertus [der Dichter Shakespeare] dürfte danach in höheren Kreisen in irgendeiner Form an den Kriegsvorbereitungen gegen Spanien beteiligt gewesen sein. Shakspere aus Stratford kann 1586 nicht in Frage kommen, da er nach allgemeiner Akzeptanz im Alter von 23 Jahren noch in Stratford lebte.

> *»O saith Thenot, in some of the wrongs resolve us, and thinke it no unfitting thing, for thou that hast heard the songs of that warlike thing, for thou that hast heard the songs of that warlike Poet Philesides good Meloebee, and smooth tongued* ***Melicert****, tell us what thou hast observed in their sawes, seene in thy owne experience, and heard of undoubted truths touching those accidents: for that they adde, I doubt not, to the glory of our Eliza.«*[55]

Diese Passage aus Chettles »Englandes Mourning Garment«(1603) macht offensichtlich, dass der beschriebene Dichter Melicertus nicht mit Shakspere aus Stratford identisch gewesen sein kann. Für Marlowe lassen sich 1585/86 – anders als bei Shakspere – Verbindungen zu Francis Walsingham und Philip Sidney bzw. seiner Schwester Mary Sidney (Herbert), Countess of Pembroke ableiten.

Marlowe besaß in der genannten Zeit bereits einen Ruf als hochbegabter Dichter. Der wirkliche Melicertus dürfte danach mit weit höherer Plausibilität Marlowe (alias Shake-speare) gewesen sein. (Robert Detobel sieht in ihm den Earl of Oxford).

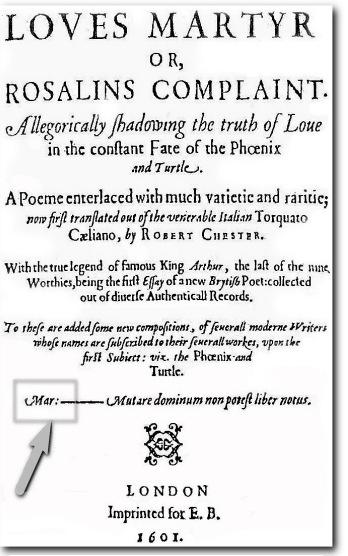
Robert Chester

Robert Chesters Gedichtband »**Loves Martyr**«[61](1601) kann als ein Nachruf auf

[60] Vgl. J. O. Halliwell: Shakespeare and the Armada. A discovery that Shakespeare wrote one or more ballads or poems on the Spanish Armada, London 1866; Onlineversion: http://www.presscom.co.uk/armada.html

[61] Robert Chester: Love Martyr or Rosalins Complaint, London 1878, Onlineversion: http://www.archive.org/stream/robertchesterslooooches#page/n101/mode/2up

den zum Tode Verurteilten Robert Devereux, Earl of Essex (Phoenix) und Henry Wriothesley Earl of Southampton(Turtle)[später begnadigt] interpretiert werden.[62] Die Revolte des 2nd Earl of Essex gegen die englische Krone Anfang Februar 1601 endete mit seiner Hinrichtung am 25. Februar 1601 im Tower. Robert Devereux (ebenso wie Edward de Vere und Henry Wriothesley) war Mündel von William Cecil, Lord Burghley. Er studierte – wie auch Marlowe – an der Universität Cambridge (1577–1581) und war in zweiter Ehe mit Frances Walsingham verheiratet, der Tochter von Francis Walsingham, die Marlowe aufgrund seiner Bindungen zu den Walsinghams gekannt haben muss.


LOVES MARTYR
OR,
ROSALINS COMPLAINT.
Allegorically shadowing the truth of Loue
in the conſtant Fate of the Phœnix
and Turtle.
A Poeme enterlaced with much varietie and raritie;
now firſt tranſlated out of the venerable Italian Torquato
Cæliano, *by* ROBERT CHESTER.
With the true legend of famous King *Arthur*, the laſt of the nine
Worthies, being the firſt *Eſſay* of a new *Britiſh* Poet: collected
out of diuerſe Authenticall Records.
To theſe are added ſome new compoſitions, of ſeuerall moderne Writers
whoſe names are ſubſcribed to their ſeuerall workes, vpon the
firſt Subiect: viz. the Phœnix *and*
Turtle.
Mar: —— *Mutare dominum non poteſt liber notus.*
LONDON
Imprinted for E. B.
1601.

Robert Chester »Loves Martyr or Rosalins Complaint« (1601)

»Loves Martyr« wurde gegen Ende 1601 in London in einer kleinen Auflage bei Richard Field für Edward Blount gedruckt. Manche erkennen in dem Wortspiel des Titels »LOVES MARTYR«[Es enthält MAR und LOVE] den »Wit« Marlowe. Das Buch enthält Gedichte (von Robert Chester, Ben Jonson, George Chapman, Shake-speare und John Marston) und von Personen, die sich hinter Pseudonymen wie »Vatum Chorus« [Chor der Propheten, Seher] und »Ignoto« [der Unbekannte] verbergen. Die Namen oder Pseudonyme unterstreichen die Bedeutung des Gedenkens an Robert Devereux. »Ignotus« könnte der Spiritus Rector des gesamten literarischen Unternehmens [Marlowe alias Shakespeare?] gewesen sein. Dass das Titelblatt einen unverdächtigen Titel sowie einen falschen und zudem ausländischen Autor (»Torquato Caeliano«) nennt, deutet darauf hin, dass die Beteiligten die Zensoren täuschen mussten. Der Name des unbekannten Verfassers steckt voller Anspielungen (zum Beispiel auf Torquato Tasso).

Das Gedicht »*Threnos*« (entsprechend einer Totenklage), signiert von William »Shake-speare«, besteht aus fünf Dreizeilern. Ihm voraus geht ein Gedicht (ohne Titel), das Shakespeare zugeschrieben wird (»*Let the bird of loudest lay*«) und das später den Namen »*The Phoenix and the Turtle*« bekam.

Erläuterungen auf dem Titelblatt von »Love's Martyr« erklären, dass diesem Buch literarische Werke moderner Schriftsteller zugefügt wurden, deren Schöpfungen man in dem Buch an ihren Namen erkennen könne (»*To these are added*

[62] Hildegard Hammerschmidt-Hummel: William Shakespeare: The Phoenix and the Turtle. Notate zur Entstehung des Werks und zur Entschlüsselung seiner Figuren als historische Persönlichkeiten, in: Anglistik. Mitteilungen des Deutschen Anglistenverbandes (September 2003), S.71–84.

some new compositions of seueralle moderne Writers whose names are subscribed their severall workes, vpon the first subject viz. The Phoenix *and* Turtle«). Die letzte, abgesetzte, lateinische Zeile (s.Bild, Pfeil) des Titelblatts lautet**:**

»*Mar: ------* ***Mutare dominum non potest liber notus.***«

Hier wird der römische Dichter und Rhetoriker Marcus Valerius Martialis [»Mar«][63] allegorisch zitiert mit der Aussage**:** »Ein bekanntes Buch kann seinen Herrn[Autor] nicht verändern«[verleugnen]. Sie entstammt der Zeile 9 seines Epigramms [66] und muss als eine ironische Invektive gegen Shakspere verstanden werden, der die Werke des Autors (»*done by the best... of our modern modern Writers*«[Shakespeare] als seine eigenen Werke auf dem Markt verkaufte.

Epigramm 66 (M. Valerius Martialis)**:**[Zeilennummern nicht im Original]

1 Erras, meorum fur auare librorum,
Du irrst, oh geiziger Dieb meiner Bücher,

2 fieri poetam posse qui putas tanti,
der Du so sehr glaubst, ein Dichter werden zu können,

*3 scriptura quanti constet et tomus uilis***:**
Wie viel eine billige Schrift und Band wert ist**:**

4 non sex paratur aut decem sophos nummis.
Nicht wird ein Weiser durch sechs oder zehn Pfennige geschaffen.

5 Secreta quaere carmina et rudes curas
Suche nur geheime Gedichte und rohe Sorgen,

6 quas nouit unus scrinioque signatas
welche einer/allein kennt und mit einer Kapsel bezeichnet

7 custodit ipse uirginis pater chartae,
bewahrt der Vater selbst des jungfräulichen Papiers[64])

*8 quae trita duro non inhorruit mento***:**
welches [das Papier] nicht vom harten Kinn gerieben erschauerte**:**

9 mutare dominum non potest liber notus.
Ein bekanntes Buch kann seinen Herrn nicht verändern [leugnen].

10 Sed pumicata fronte si quis est nondum
Aber wenn jemand noch nicht eine von Bimsstein geglättete Vordereite einer Schrift hat)

11 nec umbilicis cultus atque membrana,
noch in Stäbchen [der Schriftrolle] und in Pergament erfahren ist,

*12 mercare***:** *tales habeo; nec sciet quisquam.*
dann kaufe er sie! Solche habe ich; und niemand wird es wissen.)

13 Aliena quisquis recitat et petit famam,
Jeder, der Fremdes rezitiert und Ruhm verlangt)

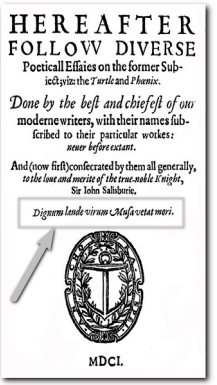
14 non emere librum, sed silentium debet.
darf nicht das Buch, sondern [soll] das Schweigen erkaufen).

63 (MAR als Abkürzung/Synonym für Martialis/Marlowe?)
64 Nicht wörtlich zu nehmen**:** Welche allein der Autor des auf jungfräulichem Papier geschriebenen Gedichts kennt und in/mit einer Kapsel aufbewahrt.

Hier wurde dem Eingeweihten allegorisch signalisiert, dass ein mit Shake-speare signiertes Gedicht »Threnos« von einem anderen [Mar(lowe)] geschrieben wurde – ein bekanntes Buch [ein bekannter Vers] kann seinen Herrn nicht verleugnen–. Das Zitat weist über das Epigramm 66 darauf hin, dass ein Dieb, der des Dichters Bücher stahl (»*Erras, meorum fur auare librorum*«), glaubte, einen Dichter darstellen zu können (»*fieri poetam posse qui putas tanti*«). Da er die Originale nicht besaß (»*Sed pumicata fronte si quis est nondum*«) und im Herstellen von Büchern nicht erfahren war (»*nec umbilicis cultus atque membrana*«), musste er sie dem Dichter abkaufen, und niemand erfuhr es (»*mercare*: *tales habeo; nec sciet quisquam*«). Jeder, der [wie Shakspere] Fremdes rezitierte und Ruhm verlangte (»*Aliena quisquis recitat et petit famam*«), konnte nicht das Buch, sondern nur das Schweigen darüber (er)kaufen (»*non emere librum, sed silentium debet*«).

Diese Quelle belegt, dass an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert verdeckte Anspielungen in Umlauf gebracht wurden, dass ein verborgenener wahrer Dichter und ein vorgeschobener maskierender »Frontmann« existierten. Diese Aufklärung war, wie die Vergangenheit gezeigt hat, zu behutsam, als dass sie die inszenierte Verschwörung hätte aufdecken oder gefährden können.

Im letzten Teil von »**Loves Martyr**«[65] werden verschiedene poetische Beiträge (»*Poeticall Essays*«) auf einer eigenen Innenseite angekündigt (s.S.117): Sie seien von den besten und führenden gegenwärtigen (1601!) Dichtern verfasst (»*Done by the best and chiefest of our moderne writers*«) und mit dem jeweiligen Namen des Autors gekennzeichnet (»*with their names subscribed to their particular works*«). Erneut, wie auf der Titelseiten(s.Bild) folgt ein lateinischer Spruch :


HEREAFTER
FOLLOVV DIVERSE
Poeticall Essaies on the former Subiect,viz: the *Turtle* and *Phœnix*.
Done by the best and chiefest of our moderne writers, with their names subscribed to their particular workes: *neuer before extant.*
And (now first) consecrated by them all generally, *to the loue and merite of the true noble Knight*, Sir Iohn Salisburie.
Dignum laude virum Musa vetat mori.
MDCI.

Chester, Robert, Innentitel in »Loves Martyr: or, Rosalins complaint. « 1601

> »***Dignum laude virum Musa vetat mori*** [S.Pfeil]
> [Einen des Lobes würdigen Mannes lässt die Muse nicht sterben.]

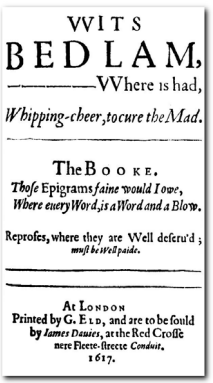
Hier bringt der Dichter mit dem Spruch von Horaz zum Ausdruck, dass er (wegen seines Talents) nicht zum Tode verurteilt wurde. Es kann kaum zufällig sein, dass sich dieses Zitat auch bei folgenden Autoren findet:

▹Francis **Meres** in der Epistel von »Granados Devotion« (**1598**, S.Seite 144f, S.118, Seite 510ff),
▹Francis **Davison** in »Poeticall Rapsody«(1603-S.Seite 600f),
▹Samuel **Page** in »A Sermon preached.....«(1605) 23.S.
▹John **Ford in** »Fames Memoriall.« (1606), letzter Satz.
▹Thomas **Overbury** »A Wife. Now The Widdow of Sir Tho: Overbury«(1614 S.Seite

[65] Robert Chester: Love Martyr or Rosalins Complaint, London 1878, S.177; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/robertchesterslooooches#page/176/mode/2up

551),
▹Walter **Quin** in »The memorie of the most worthie and renowned Bernard Stuart« (1619 Titelblatt)
▹Thomas **Goffe** »Ultima linea Savilii«[66] (1622),
▹George **Carleton** »The Life of Bernard Gilpin« (1629)
▹Richard **Brome**, »Lachrimae Musarum, The Tears of the Muses«**(1649, S.Seite 614).**

Das Porträt von Overbury gilt heute nicht nur als wahrscheinlichste Vorlage für das Droeshout-Porträt von Shakespeare (S.Seite 66ff.), sondern auch für das »Cobbe-« und das »Janssen-«Porträt. Der identische beziehungsreiche Horazspruch [»Dignum laude…«] bei Chester, Meres, Davison, Overbury, Quin, Goffe Carleton und Brome stützt die Annahme, dass diese Autoren zwischen dem 2. bis 4. Jahrzehnt des 17. Jahrhundert Alias-Namen des Dichters gewesen sein dürften (Kap.11 S.Seite 461).


WITS
BEDLAM,
——————VVhere is had,
Whipping-cheer, to cure the Mad.
The BOOKE.
Those Epigrams *faine would I owe,*
Where every Word, is a Word and a Blow.
Reproofes, where they are Well deseru'd;
must be well paide.
At LONDON
Printed by G. ELD, and are to be sould
by *James Dauies*, at the Red Crosse
neere Fleete-streete *Conduit*.
1617.

»Wits Bedlam« 1617 Anonymer Autor. Mit grosser Plausibilität »John Davies of Hereford« (Marlowe/alias Shakespeare) S.127.

Bei Kenntnis des Epigramms »*To Martiall*« in »**Wits Bedlam, --------Where is had, Whipping-cheer, to cure the Mad**« (1617, Bild S.Seite 118) wird die hintergründige Gleichsetzung des Autors Mar[tialis] mit Mar[lowe] in »Loves Martyr« noch eindeutiger. Es stützt die These, daß das Kürzel »**Mar**.« doppelsinnig auch für Marlowe gedacht werden sollte**:**

To Martiall (in Wits Bedlam 1617)
Martiall, th'art still renowned for thy Free-wit;
But, oft reproached for thy Looser-pen:
Yet, Wise-men (longing for a ***merry-Fit)***
Reade thee with Praise and Pleasure, now and then:
Then ***I*** *(too proudly humble) thinke not scorne,*
They Wit-all call ***my name for thy Fames*** *horne.*

Der Dichter enthüllt hier seine Identität**:** man bemerke das Wortspiel »Wit-all« versus »withall« und die Doppel(be)deutung des Kürzels Mar. (»*call* ***my*** *Name*[MAR lowe] *for* ***thy*** *fames* [MAR ti all] *horne*«).
Auch in Epigrammen anderer Autoren auf Martialis (z.B. in »Chrestoleros«, 1598, von Thomas Bastard,T.B. Bild S.Seite 444) lässt sich der Dichter Marlowe an Hand seiner Doppelnatur, seines Alters (im 30.Lebensjahr) und seiner Verbannung recht eindeutig erkennen, z.B. **:**

DE poeta Martiali (Ausschnitt - Epigr.17 Liber Primus)
Yet to ourselves although ***we*** *winne no fame,*
Wee please, which get our maister a good name

66 Es betrifft das einzige englischsprachige, beziehungsreiche Gedicht in diesem Buch (von T.V.)

De Poeta Martiali (Epigr.33 Liber Septimus)
*Martiall in Rome **full thirtie** years had spent*
*Then went he home, was not that **banishment.***

» M A R «

Die explizite Anspielung auf »Mar« lässt vermuten, dass andere zeitgenössische Buchtitel, Begriffe oder Personen, die mit dem Terminus »Mar« zu tun hatten, nicht zufällig und ohne Bedeutung waren. Man denke an ▷Oliver **Mar**-text (Figur in »Was Ihr wollt«), an ▷»Loves-**Mar**tyr«(Gedichtbüchlein 1601), an ▷»Rythmes against Martin, by **Mar**re-Prelate (1589?)«, an ▷»Marre **Mar**-Martin«, an ▷»Sir Martin **Mar**-People«(1590), an ▷»Martine **Mar**-Sixtus, A second replie….«(1591), an ▷»**Mar**-Ovid « (Figur in Jonsons »Poetaster«) bis hin zu ▷»**Mar(**«)ston [Marstone/ W.Kinsaeder, W.K.)] und die dubiose ▷»**Mar**prelate-Kontroverse« mit John Penry's Hinrichtung am Tage vor Marlowe's Verschwinden.

Es sei beispielhaft auf einen kurzen Passus in der Zueignungsepistel von Martine Mar-Sixtus »A second reply…« (1590, S.Seite 120) hingewiesen, in der der Autor [Marlowe?] seine Lebensphilosophie und Gründe seiner Anonymität und Namensverhüllung preisgibt[67]**:** er gebe sich der Welt nur ungern zu erkennen (»*Loath I was to display myself to the world*«), er wünsche, sich hinter Metaphern und Allegorien (auch Initialen, falschen Namen etc.) zu verbergen, er bleibe lieber hinter einer Maske (»*for that I hope to daunce under a maske*), er könne dann aufbrausen wie der Wind (»*and bluster out like the winde*«), und jeder könne dies, obwohl er es höre, nur mit sich selbst ausmachen (»*which though every man heareth, yet none can insight descrie.*«) Es stellte ihn zufrieden, sich -einmal- verhasst zu machen (»*I was content, for once to become odious.*) Bei »Gedrucktem« wisse der Leser nicht, gegen wen er schimpfen oder wen er verdammen solle (»*to speake in print, that use to carpe at they know not what, may for once likewise condemne they know non whome*«). Wir lebten im Zeitalter der Printmedien (»*We live in a printing age*«), in dem – frei zusammengefasst- alles erlaubt sei, was gefalle. (»*wherein there is no man either so vainely, or factiously or filthily disposed, but there are crept out of all sorts unauthorized authors, to fill and fit his humor*«).

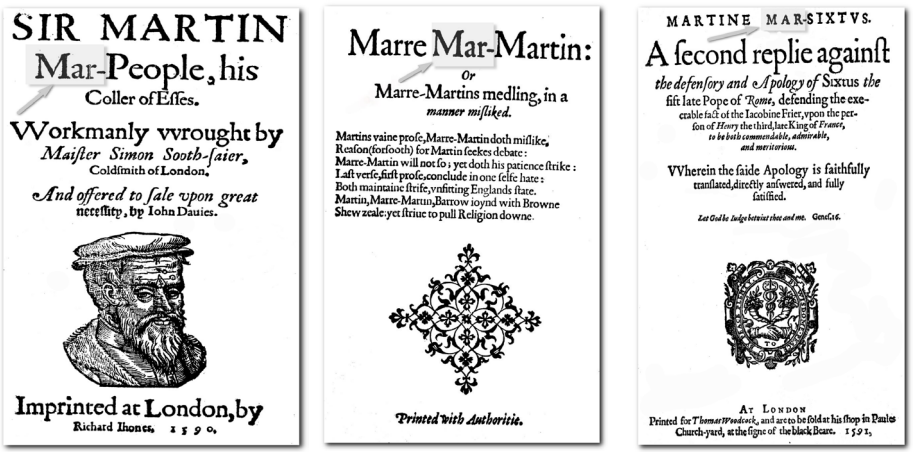
> *Loath I was to display myself to the world, but for that **I hope to daunce under a maske,** and bluster out like the winde, which though every man heareth, yet none can insight descrie, I was content, for once to become odious, that is, to speake in print, that use to carpe at they know not what, may for once likewise condemne **they know non whome,** and yet I doo not accuse the readers, as if all were faultless, for why ? We live in a printing age, wherein there is no man either so vainely, or factiously or filthily disposed, but there are crept out of all sorts unauthorized authors, to fill and*

67 Marlowe muss bereits während seiner offiziellen Lebenszeit viele (kritschen)Schriftstücke verdeckt mit Pseudodymen versehen haben.

fit his humor …..

Und wenn jemand fragen sollte, warum er dieses Pamphlet unter dem Namen »*Martine*« veröffentlicht habe (»*shall demaund why I published this pamphlet under the name of Martine*«), so deshalb, weil er einmal (den gnadenlosen) Martin [William Martyn 1566-1592] verkörpern wollte (»*I must tell you, because I purposed for once to play the Martine*«). Und wer fragen sollte, was denn Martin bedeute (»*if you aske what Martine is*«), der möge dies von der Herkunft des Wortes ableiten (»*I must desire you to Etymologize*«) und die Natur seines Namens extrahieren (»*and you shall pick his nature out of his name*«). Die erste Silbe »***Mar***« bezöge sich auf Mar selbst, ***(»the first syllable whereof implying of it selfe to Mar.«)*** der mit der Spitze einer Forke umgebracht wurde, (»*being headed with a* ***Tine***[68]*, the murdering end of forke*«). Wenn man »***Mar-tine***« wahrheitsgemäss ausspreche und zusammensetze (»*it must needs be that Mar-tine being truelly spelt and put together*«), dann zeige es denjenigen, der Menschen zu Tode grämte und aufspieß, (»*signifieth such as one as galleth and pricketh men to death* «(1586). Aber das sei der Unterschied zwischen dem »grossen« [irischen] Martin und ihm selbst (»*but this difference is between the great Martine and myself*«)**:** er selbst habe sich von fremden Feindbildern befreit (»*I have pickt me out of forraine adversary*«).

Hier dürfte sich Marlowe zu Lebzeiten allegorisch von »grausamen« Vorbildern


SIR MARTIN
Mar-People, his
Coller of Esses.
Workmanly wrought by
Maister Simon Sooth-saier,
Coldsmith of London.
And offered to sale vpon great
necessity, by Iohn Dauies.
Imprinted at London, by
Richard Ihones. 1590.

Marre Mar-Martin:
Or
Marre-Martins medling, in a
manner misliked.
Martins vaine prose, Marre-Martin doth mislike,
Reason (forsooth) for Martin seekes debate:
Marre-Martin will not so; yet doth his patience strike:
Last verse, first prose, conclude in one selfe hate:
Both maintaine strife, vnfitting Englands state.
Martin, Marre-Martin, Barrow ioynd with Browne
Shew zeale: yet striue to pull Religion downe.
Printed with Authoritie.

MARTINE MAR-SIXTVS.
A second replie against
the defensory and Apology of Sixtus the
fift late Pope of Rome, defending the exe-
crable fact of the Iacobine Frier, vpon the per-
son of Henry the third, late King of France,
to be both commendable, admirable,
and meritorious.
VVherein the saide Apology is faithfully
translated, directly answered, and fully
satisfied.
Let God be Iudge betwixt thee and me. Genes. 16.
At London
Printed for Thomas Woodcock, and are to be sold at his shop in Paules
Church-yard, at the signe of the black Beare. 1592.

Beispiele zeitgenössischer »Mar« Schriften

(z.B. William Martyn[69] 1566-1592) abgesetzt haben. Auf wahrscheinliche Zusam-

68 Tine (Tyne) SOED ME projecting sharp points on some weapon or implement as a harrow,spike..
69 http://en.wikipedia.org/wiki/William_%C3%93ge_Martyn

menhänge[70] zwischen **Mar**lowe und der sog. »**Mar**prelate Kontroverse« kann hier nicht eingegangen werden**:** zwischen Oktober 1588 und September 1589 wurden satirische Schmähschriften unter dem Pseudonym Martin Marprelate heimlich gedruckt, die die Kirche von England und John Whitgift, den Erzbischof von Canterbury, scharf angriffen.

Francis Bacon

In einem Brief Francis Bacon's vom 28. März 1603 an »Mr. [Master - John?] Davis« bittet Bacon ihn um eine Empfehlung beim König und am Hofe und schließt seinen Brief mit dem Wunsch, dass man [dort] verborgenen Dichtern gegenüber wohlwollend sein möge (»*So desiring you*[,] *to be good to concealed poets*«). Es erscheint nicht unbedingt logisch, dass Bacon sich mit dem »concealed poet« selbst meinte, (wie die »Baconianer« annehmen). Der Brief lässt erkennen, dass der Angesprochene (Details S.Seite 90ff, Seite 596ff) Zugang zu Informationen und Quellen des Hofes hatte und dass für die Umwelt sein Dichterdasein verborgen war**:**

Mr. Davis,

Though you went on the sudden, yet you could not go before you had spoken with yourself to the purpose which I will now write. And therefore I know it shall be altogether needless, save that I meant to show you that I am not asleep. Briefly, I commend myself to your love and to the well using of my name, as well in repressing and answering for me, if there be any biting or nibbling at it in that place, as in impressing a good conceit and opinion of me, chiefly in the King (of whose favour I make myself comfortable assurance), as otherwise in that court. And not only so, but generally to perform to me all the good offices which the vivacity of your wit can suggest to your mind to be performed to one, in whose affection you have so great sympathy, and in whose fortune you have so great interest. ***So desiring you to be good to concealed poets,*** *I continue*

Your very assured, FR. BACON. Gray's Inn, this 28th of March, 1603[71]

1909 wurden acht Shakespeare-Quartos – »Titus Andronicus« (1611), »Richard III.« (1602), »Richard II.« (1615), »King Lear« (1608), »König Johann« (1611), »Romeo und Julia« (1599), »Hamlet« (1605) and »Heinrich IV. (1613) – hinter Bücherregalen im Old Gorhambury House außerhalb von St. Albans entdeckt. Sie waren dort offenbar vergessen worden, als die Besitzer des Hauses, in dem Francis Bacon bis zu seinem Tod im Jahr 1626 gelebt hatte, 1754 in das neue Gorhambury House umzogen. Sie müssen 155 Jahre unentdeckt geblieben sein. Die Vermutung liegt nahe, dass die Quartos dem Besitz Francis Bacon's entstammten.

George Wither[72]

70 S.J.Dover Wilson,1912 http://archive.org/stream/cu31924029263006#page/n7/mode/2up

71 Quelle **:** http://home.hiwaay.net/~paul/bacon/letters/davies.html.

72 Hier ist kaum Georg Wither (1588–1667?) gemeint. Ob und wie dieser mit dem Autor George Wither,

Der Dichter George Wither[73] wird in diesem Buch recht eindeutig als ein Pseudonym Marlowe's/alias Shakespeare identifiziert (S.Seite 589ff). Von ihm existiert ein anonymes, »dramatisches« 44-seitiges poetisch-satirisches, hochmetaphorisches Versepos über eine Gerichtsverhandlung »*The Great Assisses*[74](1644-Bild, S. Seite 592). Darin werden zwölf Juroren (zeitgenössische Dichter, unter ihnen Shakespeare, Bild S.Seite 641), als »gute und freie Dichter« (»*Poets good and free, Dramatick writers all but..*«) kenntlich gemacht. Später widerruft der Autor seine Bewertung von Shakespeare (wie auch aller anderen Juroren). Er erklärt kategorisch, dass der geldgierige Kopierer der Bühne (»*This mercenary pen-men*[75] *of the stage)*, der den großen Lastern seiner Zeit Vorschub leistete (»*That foster the grand vises of this age«)*, keine Funktion in England ausüben (»*Should in this Commonwealth no office beare*«), sondern mit den Beschuldigten stehen sollte (»*but rather stand with us delinquents here*«). Shakespear sei ein Imitat (»***Shakespear's a Mimicke***«), der nur vorgebe, ein Dichter zu sein.

Wie anders soll man diesen zeitgenössischen Angriff auf Shakspere verstehen, der darin gipfelt, dass Apollos Reich[der Dichtkunst] heute von der Typografie bestimmt werde (»*how Typography doth concerne your state*«)**:** einige üble Personen hätten dies so missbraucht (»*with some pernicious heads have so abus'd*«), dass man wünschte, man hätte diesen »typografischen« Trick [Shakspere = Shakespeare] nie verwendet (»*That many wish it never had been used*«). Über diesen Kunstgriff verfüge jemand, der an Kunst keinerlei Interesse zeige (»*This instrument of Art, is now possest, by some, who have in Art no interest*«). Er werde jetzt von Papier-Vergeudern, Söldnerseelen und Dichterlingen verwendet (*For it is now imploy'd by Paper-wasters, By mercenary soules, and Poettasters*). Nach Offenlegung der 12 Juroren (»*s.Faksimile*«, S.Seite 641) durch den Beschuldigten müssen nicht nur Shakespeare oder Wither sondern alle 12 Juroren z.B. Drayton (»*to see him curb'd that had him thus revil'd*«... »*Poly-Olbion a rude Embrion of wit*«), Beaumont und Fletcher (»*make one poet, they single, dare not adventure on a Play*«), Massinger (»*a sot*«) Pseudonyme (»*the errors of the Muses, abortive wits, foul fountains of abuses«)* ein und derselben Dichterperson gewesen sein, für Wither und Drayton in Kapitel 11 näher ausgeführt.

Es bleibt die Frage, warum diese zeitgenössische allegorische Dichtung vor der höchsten göttlichen Instanz über eine Verhandlung mit zahlreichen »vermeintlich realen« Personen einschließlich Shakespeare mit erkennbarer Autorschaftsproblema-

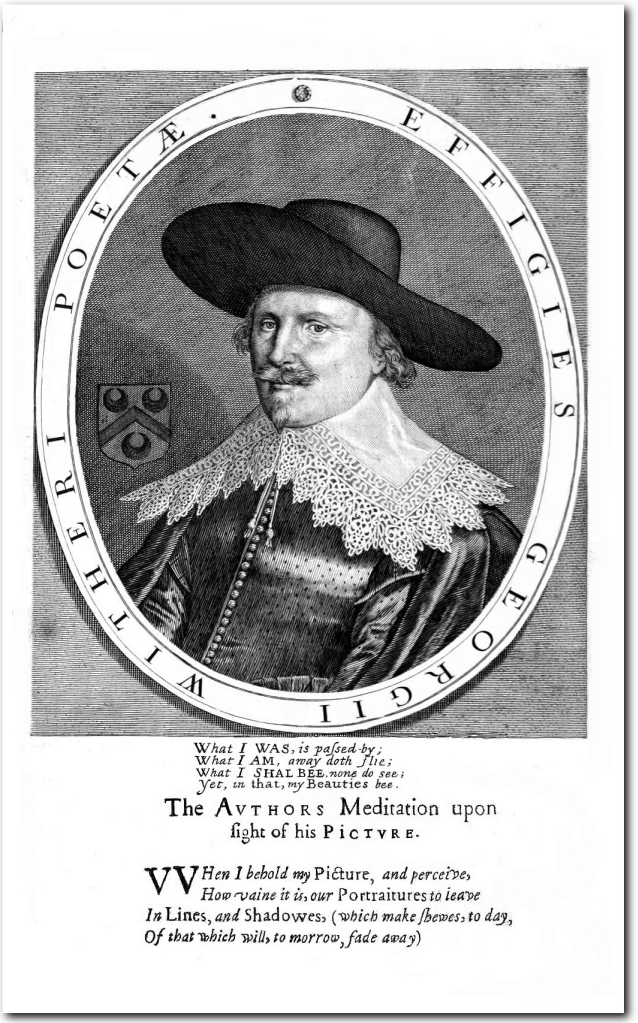
dem Autor von »*An A. B. C. for Laye-Man*« (1585) zusammenhängt, der dem Buch eine Widmung an William Cecil voranstellte, bedarf einer Klärung.

73 Wither muss aufgrund der Inhalte seiner Bücher eines der vielen Pseudonyme von Marlowe's/alias Shakespeare gewesen sein – mehr dazu in Kapitel 11, ab S.667.

74 The great assises holden in parnassus, London 1644, Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/greatassisesholdoomanc#page/n7/mode/2up

75 SOED**:** »Penman«**:** A man employed to write or copy documents – Marlowe/alias Shakespeare.

tik im Gegensatz zu dem zweideutigen »Shake-scene«-Indiz (S.Seite 87) keinen Eingang in Shakespeare-Biografien gefunden hat?[76]



George Wither In »A Collection of Emblemes«[73,]
1634

76 George Wither, A Collection of Emblemes. Online Version http://archive.org/stream/collectionofembloowithe#page/n25/mode/2up

5. »Tödliches« Argument gegen Marlowe's Autorschaft

Anders als William Shakespeare ist Christopher Marlowe im deutschsprachigen Raum kaum bekannt. Das Argument *gegen* seine Aufnahme in den Kreis der potentiellen Kandidaten der Shakespeare'schen Werke war seit jeher im wahrsten Sinne des Wortes ein »tödliches« **:** Marlowe war, so wurde es über Jahrhunderte als historisch bewiesen angesehen, 1593 bei einem Wirtshausstreit »getötet« worden. Nach Meinung der Experten mache es deshalb keinen Sinn, Gedanken an Marlowe's mögliche Autorschaft zu verschwenden.

Historische Voraussetzungen für das Entstehen des Shakespeare/Marlowe Autorschaftsproblems bildeten die repressiven Institutionen von Staat und Kirche mit ihren »inquisitionellen« Verfahren im englischen Spätmittelalter (bei Staatsgefährdung, Rebellion, Volksaufwiegelung oder Häresie, Blasphemie und Atheismus). Der seiner Zeit geistig überlegene Marlowe[alias Skakespeare] ist dieser historischen Situation zum Opfer gefallen.

Das überlieferte Szenario von Marlowe's »Verschwinden« mit all seinen Konsequenzen ist hinsichtlich der literarischen Folgerungen von Experten nie in Frage gestellt worden. Durchaus sinnvolle methodische Vorgehensweisen, die abzuschätzen suchen, welche Lösungen mit einer bestimmten Hypothese (hier**:** Notwendigkeit des vorgetäuschten Identitätswechsels) kongruent werden könnten, wurden als abwegig abgetan. Bei Berücksichtigung der Umstände des vermeintlichen Todes von Marlowe muss man jedoch zu dem Schluss gelangen, dass dieses Vorgehen vorschnell, ja fahrlässig war. Eine von höchster Stelle inszenierte Irreführung zur Rettung des von der Staatsräson und »inquisitionellen« Methoden bedrohten Marlowe ist bei näherer Betrachtung ungleich plausibler als seine Tötung im Streit um eine banale Rechnung im Haus einer »Verwandten« von William Cecil.

Dieses Kapitel setzt sich mit dem »tödlichen« Argument *gegen* Marlowe's Autorschaft auseinander. Es fasst die kulminierenden Ereignisse der letzten Lebensmonate Marlowe's und die mit seinem vermeintlichen Tod einhergehenden Vorfälle zusammen und bewertet sie. Es erklärt, warum Marlowe's Name nach seinem dauerhaften Verschwinden im Mai 1593 rasch aus dem öffentlichen Gedächtnis »eliminiert« wurde. Eine gesteuerte Presse und Öffentlichkeit sorgte dafür, dass Marlowe durch einen konsequenten Rufmord (»Atheist«, »Gotteslästerer«, »Häretiker«, »Freidenker«, »Spion«, »Rebell«, »Volksaufwiegler« »Homosexueller«, »Wirtshausschläger«, »Trinker«, »Streitsüchtiger«, »übermäßige Persönlichkeit« etc.) nicht nur die Wertschätzung seiner Zeitgenossen verlor, sondern bis in das 21. Jahrhundert einer Diffamierung ausgesetzt war.

Erst die allmähliche Freilegung von Quellen und Zusammenhängen hat

Marlowe's Persönlichkeit und seine tatsächliche künstlerische Größe in den letzten 150 Jahren langsam erkennbar werden lassen. Er konnte – nimmt man einen bildhaften Vergleich – in seiner Zeit nur dadurch vor den Folgen des puritanisch verharrenden Zeitgeists des ausgehenden Mittelalters bewahrt werden, als ihm die Geschichte barmherziger Weise erlaubte, seine Identität aufzugeben, um in der Anonymität unter Pseudonymen weiter zu schreiben: sowohl unter dem Pseudonym Shakespeare mit »leibhaftiger« maskierender »Attrappe« Shakspere, als auch unter anderen, wechselnden Namen und Initialen (Kap.11, s.Seite 461).

Auf den überlegenen, selbstüberheblichen und stolzen, »schändlich ums Leben gekommenen« Marlowe konnten alle negativen Projektionen des Zeitgeistes abgeladen werden, sodass der weiterlebende, vor der Öffentlichkeit verborgene Dichter unter »Shakespeare« und anderen Namen durch diese Befreiung von repressiven Zwängen des Zeitgeistes umso enthobener, wahrhaftiger und freimütiger in seiner literarischen Kunst erstrahlen konnte.

Idealkandidat

Es ließe sich leicht ein Buch mit Zitaten und Essays von Experten füllen, die in Marlowe den Idealkandidaten für eine Autorschaft der Shakespeare'schen Werke sehen und die ihn dennoch im nächsten Augenblick wegen des genannten »tödlichen« Arguments bedenkenlos fallen lassen. Beispielhaft seien hier wenige Aussagen zitiert:

- T. M. Parrot[77] (1934):
  *»Without **Marlowe** there would never have been the William Shakespeare whom we know.«*
- A. L. Rowse[78] (1973):
  *»In short, **Marlowe's** historic achievement was to marry great poetry to the drama; his was the originating genius. William Shakespeare never forgot him: in his penultimate, valedictory play, The Tempest, he is still echoing **Marlowe's** phrases.«*
- Jonathan Bate[79] (1997):
  *»Shakespeare I suggest only became Shakespeare because of the death of **Marlowe**.«*
- John Mitchell[80] (1999):
  *»Were it not for the record of his early death Christopher **Marlowe** would be the strongest of Shakespeare's candidates.«*
- Harold Bloom[81] (2000):

77 T. M. Parrot: Shakespeare: A Handbook, London, 1934.
78 A. L. Rowse: Shakespeare the Man, New York 1989.
79 Jonathan Bate: The Genius of Shakespeare, Cambridge/London/Oxford 1997.
80 John Mitchell: Who wrote Shakespeare?, London 1999.
81 Harold Bloom: Christopher Marlowe, New York 2000.

*»Yet **Marlowe**, himself a wild original, was Shakespeare's starting point, curiously difficult for the young Shakespeare to exorcise completely … And yet that means the strongest writer known to us served a seven-year apprenticeship to Christopher **Marlowe**, only a few months older than himself, but London dominant dramatist from 1587 to 1593, the year of **Marlowe's** extinction by the authorities.«*

Marlowe und sein einflussreiches Patronat, William Cecil (Lord Burghley) und Robert Cecil, Thomas Walsingham, und Robert Devereux, Earl of Essex[82] müssen sich in den letzten Maiwochen 1593 intensiv darüber Gedanken gemacht haben, wie sein bedrohtes Leben gerettet werden könnte und auf welche Weise zugleich seine Unterstützer gegenüber Kirche und Öffentlichkeit nicht kompromittiert würden.

Die Lebensrettung konnte nur unter der Bedingung erfolgen, dass Marlowe für immer aufhörte, unter seinem negativ besetzten Namen zu existieren, und dass er bereit war, nach Vortäuschung seines Todes mit einer neuen Identität außerhalb der Reichweite der Krone und der englischen Kirche in der Anonymität eines inneren oder äußeren »Exils« weiterzuleben: als Theaterdichter sollte er zukünftig unter dem Namen Shake-speare schreiben, als Privatperson dauerhaft unter unbekannten Namen verdeckt leben und unerkannt literarische Werke veröffentlichen. Diese binnen weniger Tage getroffene Entscheidung war angesichts der Alternative von Folter und Exekution ein unausweichlicher Schritt. Die aufgezwungene Entscheidung hatte tiefgreifende, in ihrer Tragweite anfangs wohl nicht abgeschätzte Konsequenzen: ein dauerhaftes Leben in der Anonymität und außerhalb der Öffentlichkeit, mit der Notwendigkeit eines ihn anfangs schützenden, maskierenden Strohmanns für Marlowe's zweites »posthumes« Dichter-Leben.

Das unter Zeitnot akut »improvisierte« Komplott mit Todesvortäuschung und Irreführung von Öffentlichkeit und Kirche hat angesichts aller aufgedeckten historischen und literarischen Begleitumstände eine höhere Plausibilität als die Kolportage, dass Marlowe wegen einer Bagatelle (Streit um eine Rechnung – »*killed in a drunken fight*«, wie Literaturwissenschaftler erfanden) zufällig genau zu jenem Zeitpunkt zu Tode kam, als sein Leben nachweislich (wie später ausführlicher erläutert) in höchstem Maß bedroht war.

Dass erst *nach* Marlowe's vermeintlichem Tod ein gleichaltriges, bis dato unbekanntes, bereits auf der Höhe seines Schaffens stehendes Dichtergenie namens Shakspere übergangslos urplötzlich wie Phoenix aus der Asche in London erschien, ist weder einleuchtend noch begreiflich zu machen. Die reale Person Shakspere aus Stratford tauchte in London nicht als Dichter auf, sondern wurde aufgrund von Zufällen als maskierender Strohmann auserkoren. Mit seiner Hilfe konnte der für Marlowe lebensrettende Identitätswechsel bewerkstelligt werden (Einzelheiten S.Seite 154ff). Wären Marlowe's Helfershelfer damals in London

[82] Er war zum Zeitpunkt der Vorladung Marlowe's Mitglied des Kronrats (Privy Council).

einem »geeigneten« Robert Baxton aus Evesham[83] begegnet, so würde das gerettete Dichtergenie Marlowe heute wahrscheinlich Robert Bakestone heißen und die Touristen würden zu Millionen nach Evesham pilgern. Wäre hingegen die Lebensrettung von Marlowe 1593 misslungen, so gäbe es heute keinen Werkekanon eines William Shakespeare.

Literaturwissenschaftler haben die Theorie von Marlowe's vorgetäuschtem Tod seit jeher vehement als abwegig abgetan. Dies führte so weit, dass der orthodoxe Shakespeare-Experte Harry Levin zwar »*on sentimental grounds*« versucht war (einer Art Bauchgefühl?), jener »*silly theory*« zu folgen, ihr aber wegen der Dokumente, die Marlowe's Tod belegen, »widerstand«,:

Harry Levin[84] (1964):

> »*One is almost tempted on sentimental grounds by Calvin* ***Hoffman's silly theory:*** *that* ***Marlowe*** *was not really killed in a tavern brawl but was whisked away to a secret retreat where from he proceeded to turn out* ***Shakespeare's*** *plays. As against (…) theories this one has the merit of naming the single alternate who had actually demonstrated a dramaturgic flair. However such temptations are easily brushed aside not merely by the documents attesting* ***Marlowe's*** *death and* ***Shakespeare's*** *life but by the contrasting patterns of their respective careers.*«

Es mutet wie ein absurdes Konstrukt an, dass Marlowe just zu dem Zeitpunkt im Streit um die Begleichung einer banalen Rechnung ermordet worden sein soll (zudem noch durch Angestellte seiner eigenen Gönner Cecil und Walsingham), als sein Leben akut bedroht war. Eine solche Koinzidenz ist zwar argumentativ nicht auszuschließen, sie entbehrt aber jeglicher Logik und Plausibilität. Niemand, schon gar nicht ein Genius vom Typ Marlowe, dürfte sein Leben zum Zeitpunkt höchster Lebensbedrohung leichtfertig wegen einer Banalität aufs Spiel gesetzt haben.

Kapitel 10 wird zeigen, dass Marlowe/alias Shakespeare die Themen »Exil« und »Identitäts- und Namenswechsel« mittels verschiedener Figuren in seinen Dramen ungewöhnlich häufig eingebracht und diese eminent autobiografisch gefärbt hat (zum Beispiel Coriolan, Autolicus, Proteus/Launce, Christopher Sly, Posthumus, Philip [Bastard], Timon, Capuzius, Hamlet, Lodowick und andere). Das Ausmaß der textlichen Kongruenz dieser Passagen zu Marlowe's historischer Situation ist immens und kann unmöglich Zufall sein. Die »offiziöse« Dokumentation des Todes von Marlowe wurde erst 1925, 332 Jahre nach den historischen Ereignissen durch Leslie Hotson[85] im Britischen Staatsarchiv entdeckt. Sie unterlag einer jahrhundertelangen Geheimhaltung von Seiten der Monarchie. Das Geheimhaltunggsmotiv

[83] Frei erfundene Namen.
[84] Harry Levin: Marlowe Today, in: The Tulane Drama Review, Vol. 8, No. 4, 22–31, 1964.
[85] J. Leslie Hotson: The Death of Christopher Marlowe, London/Cambridge 1925, Onlineversion: http://www.archive.org/stream/deathofchristoph00872mbp#page/n9/mode/2up,

dürfte die unbedingte Vermeidung der Desavouierung der Krone gewesen sein.

Marlowe's zwei vermeintlich letzte Lebensmonate

Über die letzten zwei Monate von Marlowe's Leben liegen ergiebigere Quellen vor als über das Leben Shakspere's. Sie zeigen, wie sich die tödliche Schlinge von Kirche und Krone um seinen Hals zuzog. Die Chronik der Ereignisse der letzten Lebensmonate Marlowe's (April - Mai 1593) stellt sich in etwa wie folgt dar:

5. APRIL 1593:

Hinrichtung des religiösen Dissidenten John Greenwood, den Marlowe gekannt haben muss, da beide teilweise zeitgleich am Corpus Christi College in Cambridge studierten. Er wurde unter der Anklage, »aufrührerische« Bücher zu erstellen und zu verbreiten (»*devising and circulating seditious books*«) [86], zum Tode verurteilt.

6. APRIL 1593:

Hinrichtung des religiösen Dissidenten Henry Barrowe, der wegen der Verteilung und Verbreitung aufrührerischer Schriften angeklagt war. Quellen belegen, dass William Cecil in seiner Funktion als »Lord Treasurer« versuchte, Barrowes Leben zu retten, und von dem Vorgehen des Erzbischofs John Whitgift und anderer enttäuscht war, aber offenbar nicht die Macht besaß oder besitzen wollte, das Blatt zu wenden.

16. APRIL 1593:

Tagung des Kronrats (unter anderem mit Erzbischof von Canterbury John Whitgift, Robert Cecil, und Robert Devereux, Earl of Essex). Briefliche Aufforderung an den Bürgermeister von London, die Urheber der gefährlichen »Dutch Church Libels«, deren Drohungen sich gegen eingewanderte protestantische Kaufleute aus Flamen und Frankreich richteten[87], aufzudecken. Die Plakate[88] waren in Blankversen in der stilistischen Manier Marlowe's verfasst, von einem »Tamburlaine« unterzeichnet (Hauptfigur in Marlowe's erfolgreichem Theaterstück »Tamburlaine the Great«) . Sie zeigten inhaltliche Bezüge zu zwei seiner Stücke (»Das Massaker von Paris«, »Der reiche Jude von Malta«). Die Vers-Texte der Plakate ergeben inhaltlich und stilistisch Anhaltspunke, dass sie von Marlowe

[86] Ihre »Verführung« bestand darin, dass sie die kirchliche Vormachtstellung der Königin geleugnet und die kirchliche Ordnung angegriffen hatten.

[87] John Strype beschreibt in einem Brief die Situation in London im Mai 1593, in: A. W. Pollard und J. Dover Wilson (Ed.): Shakespeare's hand in the play of Sir Thomas More, Cambridge 1923, S.38ff.; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/Shakespeare'shandoopolluoft#page/38/mode/2up

[88] Zum Inhalt der Plakate vgl. http://www.lesliesilbert.com/churchlibel.html

konzipiert worden sein könnten:

Ausschnitte aus dem Plakat**:**

*Your **Machiavellian** Marchant spoyles the state*
(…)»*Your Artifex, & craftesman works our fate,*
*And like the **Jewes**, you eate us vp as bread*
The Marchant doth ingross all kinde of wares
(…)*Not **Paris massacre** so much blood did spill*
As we will doe iust vengeance on you all
In counterfeitinge religion for your flight
(…)*And for a truth let it be vnderstoode,*
Fly, Flye, & never returne.
*per. **Tamberlaine***«[81]

23. APRIL 1593**:**

Tagung des Kronrats (Erzbischof Whitgift, Robert Cecil und andere). Nach Informierung von Königin Elisabeth über ausländerfeindliche Plakate in London folgte die erneute Aufforderung zur äußersten Anstrengung, die Urheber aufzudecken**:**

»*(…) ymediatlie acquainte us, that order maie be taken to prevent all inconvenyence likelie to growe thereof. Herein you are to use you uttermost endevours, accordinge to the truste in this case reposed in you.*«[1]

5. MAI 1593**:**

Das Dutch Church Libel, unterzeichnet mit Tamberlaine, erscheint erneut.

11. MAI 1593**:**

Tagung des Kronrats (Erzbischof Whitgift, William und Robert Cecil und andere). Erneute Aufforderung, die für das »Libel« Verantwortlichen mithilfe von Folter ausfindig zu machen und die Urheber zu bestrafen**:**

»*(…) There have bin of late divers lewd and malicious libells set up within the citie of London, among the which there is some set uppon the wal of the Dutch churchyard that doth excead the rest in lewdnes, and for the discoverie of the author and publisher thereof her Majestie's pleasure is that some extraordinarie paines and care be taken by the Comissioners (…) search in any of the chambers, studies, chests or other like places, for all manner of writing and papers that may give you light for the discovery of the libellers (…) if you shal finde them dulie to be suspected and they shal refuze to confesse the truth, you shal by aucthoritie hereof **put them to the torture in Bridewel*** [Gefängnis in London], *and by th'extremitie thereof, to be used at such times and **as often as you shal thinck fit, draw them to discover their knowledge concerning the said libels***«.[2]

Die fatalen Konsequenzen dieses Dekrets sind uns als Antwort von Walter Ral-

[1] A Libell, fixte vpon the French Church Wall, in London, **:** http://www.rey.prestel.co.uk/libell.htm
[2] Peter Farey**:** Marlowe's sudden and fearful end. Self-defence, murder or fake; http://www.rey.prestel.co.uk/sudden.htm

eigh erhalten geblieben, der einen Gesetzentwurf vor dem House of Commons »einsam und allein« scharf verurteilte[3], da er offensichtlich erkannte, dass er ähnlich wie seine Anhänger (unter anderem Marlowe) damit im Fadenkreuz der Obrigkeit stehen würde:

> *»(…) What danger may grow to ourselves if this law passes, it were fit to be considered. For it is feared that men not guilty will be included in it. And the law is hard, that it taketh life and sendeth into banishment a jury and they (the jury), where men's intentions shall be judged what another means.«*[4]

12. MAI 1593:

Verhaftung von Marlowe's Dichterfreund Thomas Kyd und Durchsuchung seiner Wohnung. Auffinden atheistischer Schriften (zum Beispiel John Procors »The fal[l] of the late Arrian«), die laut Aussage Kyds aus dem Besitz Marlowe's stammten.

18. MAI 1593:

Vorladung von Marlowe, der sich im Haus von Thomas Walsingham in Scadbury aufhielt, vor den Kronrat durch Boten Henry Maunder:

> *»(…) to repaire to the house of Mr Tho: Walsingham in Kent, or any other place where he shall understand where Christopher* ***Marlow*** *may be remayning, and by vertue hereof to apprehend, and bring him to the Court in his Companie.«*[1]

??. MAI 1593:

Verteidigung von Thomas Kyd entsprechend späterer schriftlicher Dokumente:

> *»Pleaseth it your honorable Lordship toching* ***Marlowe's*** *monstruous opinions as I but with an agreved conscience think on him or them so can I but particulariz fewe in the respect of them that kept him greater company, Howbeit in discharg of dutie both towards god your Lps & the world thus much haue I thought good breiflie to discouer in all humblenes.*
>
> *First it was his custom when I knew him first & as I heare saie he contynewd it in table talk or otherwise to iest at the devine scriptures gybe at praiers, & stryve in argument to frustrate & confute what hath byn spoke or wrytt by prophets & such holie men.«* [5]

MITTE MAI 1593:

Anschuldigung und Verhaftung von Richard Cholmeley[6] wegen Verbreitung atheistischen Gedankenguts, weitergeleitet durch Thomas Drury an Sir Robert Cecil, mit massiven Anschuldigungen gegen Marlowe als Propagandisten für atheistisches Schrifttum.

3 Charles K. True (Hg.): The Life and Times of Sir Walter Raleigh, New York 1877, S. 55; Onlineversion:http://www.archive.org/stream/lifetimesofsirwaootrue#page/54/mode/2up
4 Ebd.,S,77. http://www.archive.org/stream/lifetimesofsirwaootrue#page/76/mode/2up
5 Millar McClure: Marlowe. The Critical Heritage, London 1979.
6 The »Remembrances« against Richard Cholmely: http://www.rey.prestel.co.uk/chumley1.htm

That he saieth & verely beleveth that one ***Marlowe*** *is able to show more sound reasons for Atheisme then any devine in England is able to geve to prove devinity & that* ***Marloe*** *tolde him that hee hath read the Atheist lecture to Sir Walter Raliegh &others*

20. MAI 1593:

Erscheinen Marlowe's vor dem Kronrat. Ungewöhnlicherweise wird Marlowe nach Anhörung auf freiem Fuß belassen (»*on baile*«), aber aufgefordert, täglich vorstellig zu werden (»*give his daily attendance on their Lordships*«). Kanzler und Lordsiegelbewahrer Lord Puckering (Präsident der Star Chamber) stellte wohl die stärkste Bedrohung für Marlowe dar.

27. MAI 1593:

Weitere, Marlowe massiv belastende Dokumente von verschiedenen Informanten (unter anderem die »Baines note« von Richard Baines) werden an den Kronrat ausgeliefert. Von der »Baines Note«[7] existieren verschiedene Versionen, ein Original, eine revidierte Kopie, die wahrscheinlich an die Königin ausgeliefert wurde, und eine zweite Kopie (für die Öffentlichkeit?).

Ausschnitt:

»A note Containing the opinion of one ***Christopher Marly*** *Concerning his Damnable Judgment of Religion, and scorn of gods word. (…) That one Ric Cholmley hath Confessed that he was persuaded by* ***Marloe's*** *Reasons to become an Atheist. (…) That the first beginning of religion was only to keep man in awe. (…) That if he were put to write a new religion he would undertake both a more excellent and admirable method, and that all the new testament is filthily written. (…) These thinges, with many other shall by good & honest witnes be aproved to be his opinions and Comon Speeches, and that this* ***Marlow*** *doth not only hould them himself, but almost into every Company he Cometh he perswades men to Atheism willing them not to be afeard of bugbeares and hobgoblins, and vtterly scorning both god and his ministers as I Richard Baines will Justify & approue both by mine oth and the testimony of many honest men, and almost al men with whome he hath Conversed any time will testify the same, and as I think all men in Cristianity ought to indevor* ***that the mouth of so dangerous a member may be stopped*** *(…).«*

29. MAI 1593:

Um vier Tage verzögerte Hinrichtung des Dissidenten John Penry zur ungewöhnlichen Nachmittagszeit (es wird wegen des engen Zeitbezugs samt Aufschub vermutet, dass man seine Leiche verwendete, um am nächsten Tag den Tod Marlowe's vorzutäuschen).

30. MAI 1593:

Vermeintliche Tötung von Marlowe im Streit um eine Rechnungsbegleichung.

7 Abgedruckt und diskutiert in: Christopher Marlowe: Complete Plays and Poems. Herausgegeben von E. D. Pendry und J. C. Maxwell, London 1976, S.511–514; S.auch: »The Baines Note«: http://www.rey.prestel.co.uk/baines1.htm

Zuvor ganztägige Zusammenkunft von drei Männern aus dem nachrichtendienstlichen Umfeld von William Cecil beziehungsweise Thomas Walsingham in einem Haus in Deptford in der Zwölfmeilenzone des Königshauses.

JUNI 1593:

Der Königliche Untersuchungsrichter (»Coroner of the Queen's Household«) William Danby dokumentiert den Tod Marlowe's (»Coroner's Report«, entdeckt 1925).

ANFANG JUNI 1593:

Weiterleitung von Baines Anschuldigungen gegenüber Marlowe, jetzt mit korrigierter Überschrift und mit Feststellung seines Todes (»fearful end of his life«), an Königin Elisabeth I.:

*»A note delivered on Whitson eve last of the mosth horrible blasphemes uttered by Christopher **Marley** who within iii days after cam to a sudden and fearful end of his life.«*

JUNI 1593:

Thomas Kyd gibt Auskunft über sein Wissen und seine Verbindungen zu Marlowe, offensichtlich als Antwort auf Ermittlungen über Marlowe's Fehlverhalten. Seine Antworten entsprechen am ehesten denen, die er während seiner Befragung im Mai 1593 gab, bei der er gefoltert wurde:

*»(…) amongst those waste and idle papers (which I carde not for) & which vnaskt I did deliuer vp, were founde some fragments of a disputation toching that opinion, affirmed by **Marlowe** to be his, and shufld with some of myne vnknown to me by some occasion of our wrytinge in one chamber twoe years synce.«*[8]

28. JUNI 1593:

Ingram Frizer, Marlowe's Mörder, wird ungewöhnlich früh offiziell durch die Königin[9] begnadigt (Aufhebung eines Straferlasses).

Betrachtet man die Chronik dieser Ereignisse, so fällt auf, dass in kurzer Zeit äusserst diffamierendes Material und massive Anschuldigungen gegen Marlowe »aufgefahren« wurden. Das kann eigentlich nur bedeuten, dass eine gezielte und konzertierte Kampagne gegen den als gefährlich eingestuften Freidenker inszeniert wurde. Marlowe konnte – interpretiert man alle Quellen – aus dieser Sache nicht »ungestraft« herauskommen und es ist wahrscheinlich, dass ihn gewisse Personen zum Schweigen bringen wollten, da man seine Ideen, sein Gedankengut, seine persönliche Ausstrahlung als eine Gefahr für Kirche und Staat betrachtete. Ohne

8 Kyd's letter to Sir John Puckering: **http://www.rey.prestel.co.uk/kyd2.htm**

9 Abgedruckt in: Leslie Hotson: The Death of Christopher Marlowe, London 1925, S.26; S.auch: Writ of Certiorari: http://www.rey.prestel.co.uk/writof~1.htm

sein überragendes »nutzvolles« Talent und ohne die Unterstützung einflussreicher Freunde hätte Marlowe bei dem Ausmass an Beschuldigungen wohl nicht gerettet werden können und dasselbe Schicksal wie andere erlitten, die von Staat und Kirche verfolgt wurden, mit Verhaftung, Folter, Gerichtsverfahren und Exekution. Innerhalb der zwei vorausgegangenen Monate waren drei Personen (Barrowe, Greenwood und Penry) für Anschuldigungen hingerichtet worden, die nicht schwerer wogen als die gegen Marlowe.

Dass Penrys Hinrichtung um vier Tage aufgeschoben wurde und schließlich einen Tag vor Marlowe's Tod zu einem ungewöhnlichen Zeitpunkt, nachmittags, stattfand, hat zu der keineswegs abwegigen Spekulation geführt, dass Penrys Leichnam für den vorgetäuschten Mord Marlowe's verwendet worden sein könnte, zumal derselbe königliche Untersuchungsrichter beteiligt war (»Coroner« William Danby).

Obwohl die Historie der letzten zwei Lebensmonate Marlowe's die Möglichkeit nicht ausschliesst, dass Marlowe am 30. Mai 1593 nicht zu Tode kam, sondern sein Tod vorgetäuscht wurde, ist diese Sichtweise von Experten nie ernsthaft geprüft, als eine Möglichkeit tiefergehend analysiert oder im Detail zur Kenntnis genommen worden. Über 300 Jahre (1593–1925) blieb es umstritten, auf welche Weise Marlowe »offiziell« zu Tode kam. Die genauen Umstände blieben jahrhundertelang in einer dunklen Gerüchteküche verborgen. Entsprechend war die Literatur von Anbeginn an voll der absonderlichsten Mutmaßungen: Gerüchte über Marlowe's Tod wurden früh, offensichtlich gezielt gestreut und von zeitgenössischen Autoren als eine (vermeintlich) historische Wahrheit fixiert, zum Beispiel von Francis Meres (S.Seite 144ff, Seite 510ff) in »Palladis Tamia«[10]: *(»… was stabbed to death by a baudy Servingman, a rival of his, in his lewd love«)*[11]. In dem Meyer'schen Konversationslexikon von 1888 wurde diese Darstellung aus Francis Meres »Palladis Tamia« übernommen, in der Marlowe »in einem Liebeshandel von seinem Nebenbuhler« erstochen wurde.

1917 konnte man im englischen »Dictionary of National Biography« (DNB) die bis heute kolportierte Feststellung lesen, dass Marlowe betrunken bei einer Schlägerei in einer Wirtshausschänke ums Leben kam (Shakespeare-Experte Sir Sidney Lee: »… *was killed in a drunken fight*«). Die kaum erklärlich späte, zufällige Entdeckung einer lateinischen Dokumentation von Marlowe's Todeshergang (1925) im »Coroner's Report« hat die Kolportage vom »Wirtshausstreit« erst spät ins Wanken bringen können. Obwohl dieser Report von einem »*house*« der Witwe Bull spricht, kann man auch heute in der Literatur überwiegend lesen, Marlowe sei in einem Wirtshaus (»*tavern*«) gestorben. Laut »Coroner's Report« starb Mar-

[10] Francis Meres: Palladis Tamia. Wits Treasury, London 1598. Ausschnitt: http://archive.org/stream/criticalessaysli00colliala#page/10/mode/1up

[11] Vgl. Park Honan: Christopher Marlowe: Poet and Spy, Oxford 2005, S.364.

lowe infolge eines Messerstichs oberhalb des rechten Auges, der ihm am Abend des 30. Mai 1593 von Ingram Frizer zugefügt wurde. (Details s. nachfolgender Abschnitt). Die Untersuchungskommission (»*the Jury*«) kam zu dem Urteil, dass sich die Tötung als Folge einer Selbstverteidigung ereignete. Nur vier Wochen später begnadigte Elisabeth I. den Mörder Frizer, obwohl er ein Kapitalverbrechen innerhalb der Zwölfmeilenzone der Königin (»*within the verge*«) begangen hatte.

Vermeintlicher Todeshergang am 30. Mai 1593

Folgt man dem auf Lateinisch verfassten Bericht von William Danby, so traf sich Marlowe am Morgen des 30. Mai 1593 im Haus der »Gastgeberin« (***Hostess***) Eleanor Bull *(»about the tenth hour before noon of the same day met together in a room in the house of a certain Eleanor Bull, widow«)* in **De(p)tford,** wenige Meilen westlich des »Palastes of Placentia« von Königin Elisabeth, mit drei Personen**:** »Nicholas Skeres«, »Ingram Frizer« und »Robert Poley«. (Karte S.Seite 150)

Vorstellbar erscheint folgendes Szenario**:** Der »Coroner's Report« berichtet über einen mit Hilfe von Gewährsleuten fingierten Vorfall mit einem realen Leichnam (John Penry). Die Gewährsleute bezeugten Marlowe's Tod, während Marlowe selbst zu keiner Zeit vor Ort war. Dies würde erklären, warum in den Spätfassungen von »The **T**aming of **t**he **S**hrew« (TtS, gedruckt 1623) und »Dr. Faustus« (B-Fassung 1616), anders als in den Frühfassungen (»**T**aming of **a** **S**hrew«, 1593 TaS, und A-Text von »Dr. Faustus«, 1604) jeweils Miniszenen mit einer »hostess« eingefügt wurden, in denen ironisch die Bezahlung einer Rechnung behandelt wird (»Dr.Faustus«, Auftritt hostess Seite 290, und »Der Widerspenstigen Zähmung«, A Hostess Indiz 2, Seite 381). Von dieser Begebenheit kann eigentlich nur der gemeinsame Schöpfer der Spätfassungen von »Taming of the Shrew« und »Dr. Faustus« (B-Fassung) [Marlowe alias Shakespeare] gewusst haben, nicht aber Shakspere.

Eleanor Bull, Witwe von Richard Bull, muss eine respektierte Dame gewesen sein mit Verbindungen zum Hof. Ihre Schwester Blanche war die Patentochter von Blanche Perry, der Amme von Königin Elisabeth und Cousine von William Cecil. Eleanor Bulls Schwager Dr. John Bull stand in Diensten des Begründers des britischen Geheimdienstes Francis Walsingham und unternahm ausgedehnte Reisen durch England und den Kontinent.

Allen den drei anwesenden Männern – Skeres, Frizer und Poley – können klare berufliche Verbindungen zur Machtzentrale nachgewiesen werden, sie standen in Diensten von Thomas Walsingham oder Lord Burghley. Poleys Funktion als akkreditierter Kurier und Überbringer wichtiger Briefe, Nachrichten und Botschaften William Cecils an verschiedene Fürstenhöfe und englische Botschaften in der

Zeit zwischen 1588 und 1601 ist belegt. Die Entlohnungen Poleys zwischen dem 17. Dezember 1592 und dem 23. März 1593 ***vor*** Marlowe's Tod, zeigen, dass er sich länger am Hof von Schottland aufhielt:

> *»(…) carrying lettres in poste for her heighness speciall servcice of great importance from Hampton Courte into Scotlande to the Courte there (…)«*[12]

Thomas Kyd hatte damals ausgesagt, dass Marlowe behauptet habe, in Korrespondenz mit dem König von Schottland zu stehen und Menschen überredet habe, mit ihm dorthin zu gehen:

> *»(…) he* [Marlowe] *would pswade with men of quallitie to go unto th king of Scotts, whether I heare Royden is gon, and where if had livd, he told me, when I saw him last, he meant to be.)«*[13]

Kyds Anschuldigungen lassen vermuten, dass Robert Poley in Schottland ein Emissär (unter Aufsicht Marlowe's?) gewesen war. Aus einem Brief von William Cecil an seinen Sohn Robert vom 21. Mai 1593 geht hervor, dass die Cecils planten, Marlowe in der Sache der »Spanish Blanks« nach Schottland zu entsenden. Poley war ebenso wie Thomas Walsingham und Nicholas Skeres in die Aufdeckung der »Babington-Verschwörung« verwickelt, bei der Elisabeth I. umgebracht und Maria Stuart inthronisiert werden sollte.

Die drei Männer aßen, folgt man dem lateinischen »Verhörprotokoll« des Todeshergangs Marlowe's im »Coroner's Report«, ihr Mittagessen zusammen, verbrachten einen ruhigen Nachmittag im Haus von Eleanor Bull und spazierten im Garten. Nach dem Abendessen saßen Skeres, Frizer und Poley mit ihren Rücken zu Marlowe, der auf einem Bett neben ihnen lag. Ein Streit (»*argument*«) - so der lateinische Bericht- sei zwischen Marlowe und Frizer wegen der Bezahlung der Rechnung oder deren Berechnung (»*reckoning*«) ausgebrochen. Marlowe habe Frizers Dolch von hinten gezogen und ihn am Kopf getroffen und verletzt (»*hit him on the scalp wounding him*«). Es habe sich ein Kampf entwickelte (»*struggle*«), in dem Frizer den Dolch über Marlowe's rechtes Auge stieß (»*a mortal wound over his right eye of the depth of two inches & of the width of one inch*«) und ihn sofort tötete (»*killed him instantly*«; im lateinischen Original »*instanter obiit*« – er verstarb sofort). Zwei Tage später, am 1.Juni 1593 wurde dem Untersuchungsrichter William Danby (»*Coroner to the Queens house*«) und 16 Juroren vor Ort vermittelt, dass Ingram Frizer in Selbstverteidigung gehandelt habe. Er wurde innerhalb eines Monats auf freien Fuß gesetzt. Der vermeintliche Leichnam von Marlowe soll am 1.Juni 1593 in einem nicht markierten Grab auf dem Kirchhof (»*churchyard*«) von St. Nicholas in Deptford begraben worden sein, in Fußweite zum Haus von Eleonora Bull. (Im Register der St. Nicholas Church in Deptford steht: »*Christopher Marlow slaine byffrauncisf-*

[12] E. Kalb: Robert Poley's Movements as a Messenger of the court, 1588 to 1601, Oxford 1933.
[13] A. B. Gray: Some observations on Christopher Marlowe, Government Agent. New York 1928.

frezer« – auffälligerweise »francis« und nicht »Ingram«.)

Zum Zeitpunkt seines Todes stand Marlowe in Diensten von William Cecil und seines Sohns Robert. Es muss eine Bedeutung haben, dass alle an dem Ereignis Beteiligten entweder mit Marlowe's Freund Thomas Walsingham (Ingram Frizer und Nicholas Skeres) oder mit den Cecils (Robert Poley, Eleonora Bull und William Danby) in »beruflicher« Beziehung standen. Dass Poley, Frizer und Skeres ihr Auskommen damit verdienten, dass sie »von Berufs wegen« lange im Geheimdienst Täuschungsarbeit leisteten, besitzt eine Relevanz**:** Drei Männer mit diesem Hintergrund verbringen just einen Tag mit dem berühmten Dramatiker Marlowe, als dessen Leben akut bedroht war – zudem noch in einem Anwesen mit Beziehungen zu William Cecil. Vieles spricht dafür, dass hier Marlowe's Tod inszeniert wurde (mit der Auflage, anschließend den Namen zu wechseln und im Untergrund zu leben). Damit wurde möglicherweise ein Kompromiss geschlossen zwischen denen, die seinen Tod forderten, wie der im Kronrat sitzende Erzbischof von Canterbury, John Whitgift, und denen, die ihn am Leben erhalten wissen wollten, wie die mächtigen, ebenfalls im Privy Council sitzenden Cecils und Robert Devereux (Earl of Essex).

John Penry – die falsche Leiche

Wenn der Öffentlichkeit ein vorgetäuschter Tod präsentiert wurde, mussten ein Leichnam und Zeugen (16 köpfige Jury) existiert haben. Am Nachmittag des 29. Mai 1593, einen Tag vor dem »dokumentierten« »tödlichen« Treffen von Marlowe, Poley, Frizer und Skeres in Deptford, wurde zu einem für eine Hinrichtung ungewöhnlichen späten Nachmittag der Dissident John Penry[14], etwa gleich alt wie Marlowe, wegen des Verfassens subversiver Literatur nur zwei Meilen von Deptford entfernt öffentlich gehängt. Es gibt keinerlei Quellen darüber, was mit dem Leichnam danach erfolgte. Von Bedeutung scheint zu sein, dass William Danby (der am Folgetag Marlowe's Leichnam zu untersuchen hatte) auch für das Vorgehen mit dem Leichnam von John Penry offiziell verantwortlich war. Penrys Hinrichtung war ursprünglich für den 25. Mai angesetzt, sie wurde unerklärlicherweise Tag um Tag aufgeschoben und schließlich mit viertägiger Verspätung[15] vollstreckt. Der Aufschub hatte Penry und seine Freunde im Glauben gelassen, dass alles noch eine positive Wendung nehmen würde, sodass Penry am 28. Mai noch einen Brief an William Cecil schreiben konnte. Die Erhängung wurde schließlich so plötzlich und spät anberaumt, dass keine Familienangehörigen, Freunde oder Zeugen anwesend waren.

[14] Vgl. William Pierce**:** John Penry**:** His Life Times and Writings, London 1923; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/johnpenryhislifeoopieruoft#page/n5/mode/2up

[15] Vgl. ebd. S.474;.

»(...) that Penry was executed at St. Thomas a Watering, he then says, that he was executed with a very thin company attending on him, for fear the Fellow might have raised some Tumult, either in going to the Gallows, or upon the Ladder.«[16]

Der Familie von John Penry (Ehefrau mit vier Töchtern) war es nicht erlaubt oder möglich, der Hinrichtung zur ungewöhnlichen Nachmittagszeit beizuwohnen. Die wahrscheinlich nur durch einen Schnitt oberhalb des rechten Auges kaum entstellte, nicht entkleidete Leiche wurde - so die Annahme- am 1. Juni 1593 16 zusammengerufenen Zeugen (namentlich genannte Bürger und Handwerker aus Deptford und Umgebung) vorgeführt, die keine Kenntnis von der Identität des Toten gehabt haben können.

Wie später genauer ausgeführt wird, ereignet sich in Shakespeare's »Maß für Maß« eine identische Situation (Seite 334ff): eine um vier Tage aufgeschobene Hinrichtung und einen vorgeschobenen »falschen« Toten . Die auffälligen »autobiografischen« Umstände, die mit dem vermeintlichen Tod Marlowe's in engem Zusammenhang stehen dürften, wurden erst mit Leslie Hotsons Entdeckung des »Coroner's Report« im Jahre 1925 verständlich. Erst seitdem darf die fixierte historische Wahrheit von Marlowe's Tod bei einer »Wirtshausschlägerei« infrage gestellt werden.

Nach alldem ist die plausibelste Interpretation, dass die Kirche (Erzbischof John Whitgift) und die Institutionen der Krone Marlowe (nach vorheriger Folter) zu Aussagen bringen und verurteilt wissen wollten wegen der gegen ihn gerichteten massiven Anschuldigungen (wie Volksaufwiegelung, Hochverrat, Blasphemie und Häresie). Die Cecils konnten die Königin davon überzeugen, dass das Problem durch Marlowe's »jähen« Tod gelöst und damit erledigt war. Kirche und Staat könnten sicher sein, dass der »gefährliche« Marlowe nicht mehr existierte und in der Lage war, aufrührerische oder blasphemische Schriften zu verfassen, er also keine Gefahr mehr für die Monarchie darstellte.

Sofortiger Tod Marlowe's medizinisch nicht haltbar

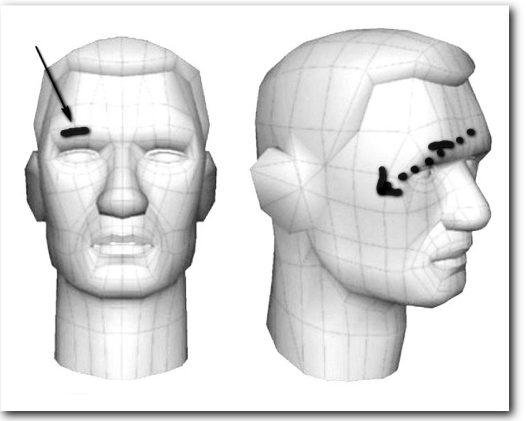
Der lateinische »Coroner's Report« stellte fest, dass Marlowe in der Auseinandersetzung oberhalb des Auges mit dem Dolch getroffen wurde (»*vnam plagam mortalem super dexterum oculum suum profunditatis duorum policium & latitudinis vnius policis de qua quidem plaga mortali praedictus Cristoferus Morley*«) und sofort starb (»*instanter obijt*«).

Kann man bei dem beschriebenen Angriff wirklich unmittelbar (»*instanter*«) zu Tode kommen? Auch bei dem schlimmsten anzunehmenden Fall (der in Wirklichkeit nicht einmal unter Tausenden vorkäme), dass das Messer beim Eindringen über die Augenhöhle die tiefe innere Kopfschlagader (Arteria carotis interna) im Gehirn traf

[16] Ebd., S.480;

und eine arterielle Blutung an der Hirnbasis auslöste, würde der Tod erst nach Stunden im Koma eintreten.

Die Feststellung des sofortigen Todes (»*instanter obijt*«) stellt nach heutigem medizinischem Kenntnisstand eine konstruierte Aussage dar. Nirgends ist von einer Schwellung oder einem Hämatom (Blutunterlaufung) um das Auge die Rede, aber die genaue Eindringtiefe des Messers *oberhalb* des Auges ist angegeben (»*vnam plagam mortalem* ***super dexterum oculum suum*** *profunditatis duorum policium & latitudinis vnius policis*«), zwei Daumenbreit tief, was ein Erreichen des tief liegenden Hauptgefäßes an der Schädelbasis unwahrscheinlich macht. Es bleibt zu fragen, wie man solch genaue Stichangaben überhaupt machen konnte. Sie könnten nur anhand der Länge des Dolches berechnet worden sein, für den Fall, dass dieser noch im Kopf steckte. Davon ist nirgends die Rede. Eine unmittelbare Tötung durch einen auf den Gesichtsschädel gerichteten Dolch ist in der forensischen Literatur kaum zu finden. Man bedenke, wie viel einfacher eine Tötung durch einen Stoß in die Herz- und Brustgegend zu erreichen wäre.- Wer würde einen »ausholenden« Dolchstoss auf den harten Gesichtschädel(knochen) eines einen »anstarrenden« Menschen richten können. Man bedenke die sehr raschen Reflex- und Abwehrmechanismen der Arme (<200 msec)?



Eindringstelle des Dolches über Marlowes rechtem Auge als vermeintliche »sofortige« Todesursache

Marlowe's Tod stets im Fokus der Krone

Das Original der erwähnten »Baines Note« mit den horrenden Anschuldigungen gegen Marlowe war mit folgender Überschrift auf dem Schreibtisch von William Cecil gelandet:

> »*A note Containing the opinion of one Christopher* ***Marly*** *Concerning his Damnable Judgment of Religion, and scorn of gods word.*«[17]

Tage darauf wurde die Überschrift folgendermaßen handschriftlich korrigiert**:**

> »*A note delivered on Whitson eve last of the mosth horrible blasphemes uttered by*

[17] The »Baines Note«**:** http://www.rey.prestel.co.uk/baines1.htm

*Chrstopher **Marley** who within iii days after cam to a sudden and fearful end of his life.«*[17]

Binnen weniger Tage war aus einem lebensbedrohten und angeklagten Marlowe ein verstorbener Marlowe (»*cam to a sudden and fearful end of his life*«) geworden. Man kann vermuten, dass nur diese »positive« Nachricht von der Lösung des Problems die Königin erreicht hat. Die schriftliche Korrektur kann man als ein Indiz für einen vorgetäuschten Tod und einen Identitätswechsel interpretieren.

Es gibt keine Quellen, die uns darüber Auskunft geben, ob sich Shakspere und Marlowe je begegnet sind. Es erscheint möglich, dass geschäftliche Aktionen zwischen ihnen durch Agenten getätigt wurden, zum Beispiel über Thomas Walsingham, Robert Cecil oder über Anthony Bacon, den Bruder von Francis Bacon, der ein ausgedehntes Netzwerk von Agenten über Europa betreute. Niemand sonst muss zwingend von einem »Deal« zwischen dem Dichter Marlowe und seinem maskierenden Strohmann gewusst haben. Für Shakspere könnte es eine (einträgliche) rein geschäftliche Vereinbarung gewesen sein.

Da es gute Gründe gibt, in Michael Drayton (der unerklärter Weise mit Ben Jonson Shakspere einen Monat vor dessen Tod 1616 in Stratford aufsuchte - S.139f) einen Decknamen von Marlowe zu erkennen (S.Seite 607ff), lassen sich Szenarien denken, dass Marlowe (alias Drayton) mit Jonson bei der Testamentsabfassung zeitnah zu Shakspere's Tod in Stratford zugegen und von Beginn an an der Planung und Entstehung der First Folio beteiligt war (zum Beispiel S.Seite 78ff.)

Ungereimtheiten beim Todeshergang[17]

Nach Peter Farey[18] lassen sich viele Fragen rund um Marlowe's Tod am 30. Mai 1593 in De(p)tford nur sinnvoll beantworten, wenn man von einer bewussten Irreführung mit Todesvortäuschung ausgeht:

- Warum war bei dem vermeintlichen Mord ein ungewöhnliches Trio zur Stelle und niemand sonst?
- Warum ereignete sich der Mord ausgerechnet im Haus der Witwe Eleanor Bull in Deptford (die in verwandtschaftlicher Beziehung zu William Cecil stand) und zugleich in der Zwölfmeilenzone (»*within the verge*«) des Königshauses?
- Warum nahm das Ereignis einen vollen Tag in Anspruch?
- Aus welchem Grund sollte sich Marlowe in einer Zeit, als sein Leben akut bedroht war, einen Tag lang in diesem Kreis in Deptford aufgehalten haben (falls er überhaupt zugegen war)?
- Warum befand sich einer der drei Männer, Robert Poley, zum Zeitpunkt des Ereignisses im Kurier-Dienst der Königin?

[18] Peter Farey's Marlowe Page, http://www.rey.prestel.co.uk/

- Warum schob Robert Poley seine Reise nach The Hague in Holland mit wichtigen Briefen des Kronrats auf?
- Warum wurde John Penrys Hinrichtung um vier Tage aufgeschoben und fand schließlich am Tag **vor** Marlowe's Tod zu einer ungewöhnlichen Zeit – am Nachmittag – statt?
- Warum wurde der Ort von John Penrys Beerdigung geheim gehalten?
- Warum wurde die Überschrift der »Baines Note« am Vorabend von Marlowe's Tod geändert?
- Warum übernahm der königliche Untersuchungsrichter William Danby ohne vorbekannten Präzedenzfall die Rolle des normalerweise agierenden Bezirks- oder Landkreisuntersuchungsrichters?
- Warum beinhaltet Danbys kurzer lateinischer Bericht *viermal* die Feststellung, dass sich die Tötung innerhalb der Zwölfmeilenzone ereignete ? (lat. *infra virgam* – engl. *within the Verge*) (Nur dieses Territorium erlaubte den unmittelbaren Zugriff des königlichen Untersuchungsrichters)?

Diese Fragen offenbaren Ungereimtheiten in Bezug auf die Vorfälle in Deptford und besitzen einen Bezug zur Autorschaftsdebatte. Die 16 Zeugen aus dem Umfeld von Deptford, die laut »Coroner's Report« bei der Leichenschau anwesend waren, konnten weder Marlowe noch John Penry identifiziert haben, da beide ihnen zuvor nicht bekannt gewesen sein dürften. Das augenscheinlichere Motiv für die hohe Zahl von 16 anwesenden Zeugen dürfte darin bestanden haben, rasch und gezielt zur Verbreitung des Gerüchts über Marlowe's schmähliche Ende beizutragen. Die Glaubwürdigkeit der bei der Tat anwesenden Poley, Frizer und Skeres (ein Täter, zwei Zeugen), darf mit erheblicher Plausibilität in Zweifel gezogen werden und somit das gesamte Tötungsszenario[19], der Ablauf, der angegebene Zeitraum etc. Unter Berücksichtigung aller Umstände (akute Todesbedrohung, Zeugen aus Umfeld Walsinghams und von Lord Burghley etc.) erscheint ein vorgetäuschter Tod logischer als der Tod Marlowe's nach einem Streit um eine »banale« Rechnung.

Es ist an der Zeit, dass man den vermeintlichen Fakten der »Baines Note« nicht von vorneherein einen höheren Wahrheitsgehalt einräumt als einer bewusst betriebenen Irreführung, die angesichts des historischen Kontexts plausibel erscheint. William Danby dürfte in seiner Rolle als »Coroner of the Queen« zumindest für mehr als vier weitere Jahre in beruflicher Beziehung zu William Cecil gestanden haben. Beide waren wahrscheinlich miteinander bekannt, auch da sie beide ab Mai 1541 in den Anwaltskammern von Gray's Inn/Lincoln's Inn in London tätig waren, zur gleichen Zeit wie auch Thomas Walsingham, der Vater von Marlowe's gleichnamigen Freund.

19 Die eingehendste Analyse findet sich bei Peter Farey: http://www.rey.prestel.co.uk/recknyng.htm und http://www.rey.prestel.co.uk/sudden.htm

Der Mörder Ingram Frizer kam ins Gefängnis, um die Begnadigung der Königin abzuwarten, die nach der außergewöhnlich kurzen Zeitspanne von 28 Tagen erfolgte[20], der wohl kürzesten in den Annalen. Nach seiner Entlassung am 28. Juni 1593 kehrte Frizer als freier Mann sofort in den Dienst seines Herren Thomas Walsingham zurück, dessen besten Freund, den berühmten Dichter Marlowe, er soeben umgebracht hatte.

Marlowe's Rufmord

Dass Marlowe von Seiten der Kirche und einer »manipulierten« Öffentlichkeit im Vorfeld seines vermeintlichen Todes einem Rufmord und einer Verunglimpfung ausgesetzt war, hat ohne Zweifel erheblich dazu beigetragen, dass seine Person in der späteren Autorschaftsdebatte keine Berücksichtigung mehr finden konnte. Er wurde durch seine ihm in der Literatur des 17. bis 20. Jahrhunderts unterstellten Charaktereigenschaften schließlich so in Verruf gebracht, dass an einen Vergleich, geschweige denn an eine Gleichsetzung seiner Person mit dem edlen und übermächtigen Werkverfasser Shakespeare nicht mehr gedacht werden konnte.

Marlowe hatte die längste Zeit jene negativen Eigenschaften, die Shakespeare nicht besitzen sollte, »komplementär« zu verkörpern. Der Namens- und Identitätswechsel schaffte die einzigartige Möglichkeit, seiner übermächtigen Persönlichkeit eine schicksalhafte Mäßigung und Reifung aufzuerlegen, der wir möglicherweise erst den Dichter Shake-speare verdanken, der er durch diesen historischen Verlauf werden konnte und werden musste.

Von der 400 Jahre andauernden Rufmordkampagne hat sich Marlowe bis heute nicht erholt. Sein Ansehen verfiel damals rasch, er wurde lächerlich gemacht, massiv verunglimpft, seine Werke unterlagen der Zensur, sie durften Jahre nicht gedruckt werden, sein Porträt wurde wahrscheinlich früh aus dem Corpus Christi College in Cambridge entfernt und auf dem Dachboden entsorgt. Seine Übersetzungen von Ovids Liebeselegien (»Amores«) aus dem Lateinischen kamen auf den Index, 1599 ordnete der Erzbischof von Canterbury John Whitgift ihre Verbrennung an. Marlowe wurde von Staat und Kirche so vieler Vergehen bezichtigt (unter anderem der Ketzerei, der Gotteslästerung, der Gottlosigkeit, des Verrats, des Hedonismus, der Verbreitung verbotener Schriften, der Homosexualität, der Untergrabung der Staatsräson, des öffentlichen Aufruhrs etc.) und zu einem solch negativen »Allzweck-Buhmann« hochstilisiert, dass eine Rückkehr unter seinem wahren Namen in der Folgezeit undenkbar gewesen wäre. Als die Nachricht vom vermeintlichen Ableben Marlowe's und den Mutmaßungen über den Todeshergang in den nach folgenden Jahren allmählich durchsickerten (Gabriel Harvey war

20 Englische Übersetzung des Briefes (Lat.) der Königin: http://www.rey.prestel.co.uk/pardon.htm

im Herbst 1593 noch der Meinung, Marlowe sei an der Pest gestorben), bewerteten diejenigen, die Marlowe zuvor attackiert hatten, dies als die Rache Gottes. Hier sei einem stolzen, anmassenden und hochmütigem Dichter, Denker und Atheisten die gerechte Strafe Gottes widerfahren. (s.Thomas Beard Seite 142).

Thomas Nashe und Gabriel Harvey

Die Ersten, die wenige Monate nach Marlowe's vermeintlichem Tod die komplexe Problematik seiner Persönlichkeit ausführlicher (verdeckt, aber erkennbar) darstellten, waren Thomas Nashe und Gabriel Harvey. Thomas Nashes Charakterisierung von Marlowe in seinem »The unfortunate Traveller«[21] stellt eine aufschlussreiche Mischung aus Bewunderung und sich selbst schützender Anklage dar.

Marlowe's Sprachgenie und seine Schöpferkraft werden als angeboren bezeichnet (»*His tongue and his invention were forborn*«). Was sie erdachten, das brachten sie mit Zuversicht zum Ausdruck (»*what they thought they would confidently utter*«); durch die [grenzenlose] Freiheit seiner Sprache war sein Leben zur Verurteilung bestimmt (»*His life he condemned in comparison of the liberty of speech*«).

Gabriel Harveys »A new letter of Notable Contents with a straunge Sonet, intituled Gorgon, or the Wonderfull yeare«[22] (s.Faksimile Seite 185) stellt eine einprägsame Mischung aus Bewunderung des überragenden Dichters und Verachtung einer stolzen, »geltungssüchtigen« Persönlichkeit dar.

Puritaner ergossen sich in Gehässigkeiten über Marlowe's »trübe« Werke (»*Puritans, spew forth the venom of your dull inventions*«). Während ein Kuttelfisch oder eine Kröte (dies erinnert an den zeitgenössischen Vergleich mit Shakspere, S.Seite 97) mit giftigem Sekret anschwoll (»*A toad swells with thick troubled poison*«), schwoll Marlowe mit ätzender »Aufwühlung« an (»*you swell with poisonous perturbations*«). Seine böswillige Häme habe keine klare Dramatik irgendeiner genialen Art besessen (»*your malice has not a clear dram of any inspired disposition*«).

Thomas Beard

1597, vier Jahre nach dem vermeintlichen Tod Marlowe's, erschien in »The Theatre of God's Judgments«[23] das erste Dokument eines Berichts über Marlowe's Leben und Tod. In dem Buch fasst ein gebildeter »Thomas Beard« das zeitgenössische Bild über Marlowe (sein Name erscheint als Marginalie [»*Marlow*«]) zusammen:

> »*Not inferior to any of the former in Atheisme & impiety, and equall to all in maner*

[21] Thomas Nashe: The Unfortunate Traveller, Oxford, 1920, Onlineversion: http://www.archive.org/stream/cu31924013133792#page/n157/mode/2up

[22] Alexander B. Grosart (Hg.): The works of Gabriel Harvey, London 1884, S.295, Onlineversion: http://www.archive.org/stream/worksofgabrielha01harvrich#page/294/mode/2up/,

[23] Thomas Beards: The Theatre of God's Judgments, London 1597. Das Schauspiel des Gottesurteils

of punishment was one of our own nation, of fresh and late memory, called **Marlin**, *by profession a scholar, brought up from his youth in the Universitie of Cambridge, but by* ***practice a play-maker, and a Poet of Scurrilitie, who by giving too large a swinge to his own wit,*** *and suffering his lust to have the full raines, fell (not without just desert) to that outrage and extremitie, that he denied God and his sonne Christ, and not only in word* ***blasphemed the Trinitie****, but also (as is credibly reported) wrote books against it, affirming our Savior to be but a deceiver, and* Moses *to be but a conjurer and seducer of the people, and the holy Bible to be but vain and idle stories, and all religion but a device of policie. But see what a hooke the Lord put in the nostrils of this barking dogge***:** *It so fell out, that in London streets*[24] *as he purposed to stab one whome hee ought a grudge unto with his dagger; the other party perceiving so avoided the stroke, that withall catching hold of his wrist, he* ***stabbed his own dagger into his own head****, in such sort, that notwithstanding all the means of surgery that could be wrought, he shortly died thereof.«* [25]

Wir erfahren über Marlowe's Bildung (»*brought up from his youth in the University of Cambridge*«), über sein Dasein als Stückeschreiber (»*by practice a playmaker*«), über seinen »selbstüberheblichen« Charakter (»*a poet of Scurrility, who by giving too large a swing to his own wit*«), über sein Schicksal (»*fell not without just desert*«), über seine Verfehlungen in Bezug auf die Kirche (»*that he denied God and his son Christ*«) und über die ihm von Gott auferlegte Strafe, dass er sich selbst in Abwehr erstach! (»*It fell out, that in London streets as he purposed to stab one he ought a grudge unto with his dagger, the other party perceiving so avoided the stroke, that withal catching hold of his wrist, he stabbed his own dagger into his own head, in such sort, that notwithstanding all the means of surgery that could be wrought, he shortly died thereof*«).

Es wird kaum je berücksichtigt, dass der extrem gebildete Thomas Beard mit einem zu seiner Zeit kaum vorstelbaren »Weltwissen« 1597 (auf dem Höhepunkt von Shakspeares Schaffen) seine Betrachtungen über Marlowe explizit mit dem Hinweis auf den Verlust von dessen Identität abschloss**:** Personen wie er (»***men of greatest name****«)* seien ausgelöscht (»*might either be* ***quite extinguished*** *and tooted out«)* oder von der Bildfläche verschwunden, da sie sich nicht mehr in der Öffentlichkeit zeigen durften (»*or at least smoothered and kept under, that it durst* ***not show it head any more in the worlds eye«).*** In den Folgeauflagen (1612, 1618[26], 1631, 1642, 1648[27] wurde dieses sehr auffällige »Insider-Wissen« Beard's über Marlowe um signifikante Inhalte ergänzt (»*...having been in high places of favour in former times, are fallen like Lucifer from their heaven, that is, their wordly felicitie, and* ***live like him in chaines of imprisonments***«. Diese Argumente samt poetischer Verse[28]

24 in der Ausgabe 1612 gestrichen !

25 The Norton Anthology of English Literatur: http://www.wwnorton.com/college/english/nael/16century/topic_1/beard.htm

26 Anderer Autor und Titel, Edm. Rudierde, »The Thunderbold of Gods Wrath«.1615/18.

27 mit einem neuen, zweiten Teil von einem John Taylor 1642

28 Identische Zeilen in »The Mayden's Matamorphosis«(1600) eines anonymen Autors (Lily?)

und weitere Texte Beard's sollten einen darüber nachdenken lassen, wer Beard in Wirklichkeit war und wie er von der erzwungenen Anonymität des »noch lebenden« Marlowe gewusst haben kann.

William Vaughan und Francis Meres

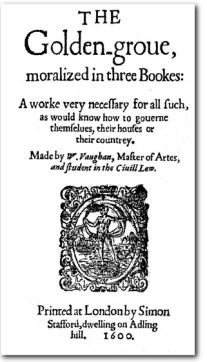
Francis Meres formulierte in »Palladis Tamia« (1598) zurückhaltender und nobler über Marlowe, warum er, ähnlich dem französischen Poet Jodelle[29], wegen seines Atheismus und seines Epikureismus[30] zu einem tragischen Tod kam**:**

> »*As* Jodelle*, a French* ***tragical*** *poet being an Epicure, and and Atheist, made a pitiful end***:** *so our tragical poet* **Marlowe** *for his Epicurisme and Atheisme had a tragical death; you may read of this* **Marlowe** *more large in the Theatre of Gods Judgment. In the 25 chapter entreating Epicures and Atheists.*«[31] *As the poet* Lycopron *was shot to death by a certain rival of his***:** *so* **Christopher Marlowe** *was stabd to death by a bawdy Servingman, a rivall of his in his lewde love*

Die Ausführlichkeit des Details, mit der Meres den Tod Marlowe's behandelt, an welcher Stelle welches Buches der Leser genaueres über seinen tragischen Tod erfahren könne, findet sich bei keinem anderen Autor. Zugleich stellt Meres zwei Ursachen für Marlowe's Tod merkwürdig dialektisch gegenüber **:**

a) den Epikuräismus und Atheismus à la ***Jodelle*** (seltsam identisch zu Thomas Beard, S.Seite 142) und

b) die Liebesrivalität à la ***Lycophron***. Er setzt Marlowe mit Lycophron[32] der »Ilias« gleich und »erfindet« die tragische Mär, dass Marlowe von einem derben Dienstmann, einem Liebesrivalen, erstochen wurde.


THE
Golden-groue,
moralized in three Bookes:
A worke very necessary for all such, as would know how to gouerne themselues, their houses or their country.
Made by W. Vaughan, Maister of Artes, and student in the Ciuill Law.
Printed at London by Simon Stafford, dwelling on Adling hill. 1600.

William Vaughan
»The Golden-grove« (1600)

Diese unzeitgemäss »positive« Darstellung von Marlowe und das mächtige universelle Wissen von Meres in »Palladis Tamia[33]«, nicht nur über »*Poetrie*» und »*Poets*« so seltener Dichter wie »Jodelle« und »Lycophron«, wird erst verständlich, wenn man erwägt, um wen es sich bei Francis Meres in Wirklichkeit gehandelt habenkönnte.[34]

[29] Die Tragödie des französischen Dramatikers Etienne Jodelle (1532-1573) über die sich aufopfernde Dido »*La Didon se sacrifiant*«(um 1555) lässt klare Berührungspunkte zu Marlowe erkennen.

[30] Begriffe entsprechen der Kapitelüberschrift von Thomas Beards »The theatre of Gods Judgment«.

[31] Critical Essays and literary Fragments. With an Introduction by J. Churton Collins, London 1903; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/criticalessaysliocolliala#page/18/mode/2up/

[32] Griechischer Dichter der frühen alexandrinischen Epoche

[33] Das Buch des »universalgebildeten« Autors Francis Meres wird zu Unrecht abwertend als "Commonplace Book" eingestuft. Shakespeare Experten sind - soweit überprüft- die ausgedehnten kritisch moralischen Reflektionen jenseits der 10 Seiten über »vergleichende« Dichtkunst zu Shakespeare's Zeiten so gut wie unbekannt.

[34] Mather Walker**:** Resurrecting Marlowe**:** http://www.sirbacon.org/mmarley.htm

Ähnliches gilt für **William Vaughan**, der in seinem »**The Golden Grove**«[35] (1600) von Thomas Beards "Insiderwissen" (1597) entlehnt zu haben scheint, nicht nur, wenn er die Rache Gottes erwähnt**:**

> *»(…) see the effects of Gods justice, it happened so in **Deptford**, a little village about three miles distant from London, as he meant to stab with his ponyard one named Ingram, that had invited him thither to a feast, and was then playing at tables, he quickliy perceiving it, avoided the thrust, that withal drawingout his dagger for his defense, he stab'd this* **Marlowe** *into the eye in such sort that his braynes coming out of the daggers point, he shortly after dye. Thus doth God, the true executioner of divine iustice, worke the ende of impious atheists.«*[36]

Die überlieferten Äußerungen von Beard, Meres und Vaughan (1597/1598/1600), die am ehesten auf der Basis »gezielt« gestreuter Gerüchte modifiziert wurden, haben sich als unentbehrliche Zeitdokumente von Marlowe's »schmählichem« Ende in die Geschichtsbücher eingegraben. Jedoch wurde die Authentizität dieser Autoren bei Berücksichtigung der Inhalte und Diktion ihrer weiteren Werke – obwohl teilweise höchst fragwürdig – später nie hinterfragt und tiefer analysiert.

Spätes Gedenken an Marlowe

1891 sollte in der Poets' Corner der Westminster Abbey in London, der »Hall of Fame« für berühmte Dichter Englands, eine bis dato fehlende Gedenktafel für Marlowe angebracht werden. Die Idee wurde im gleichen Jahr wegen Widerständen von Seiten der Kirche verworfen, die einen solchen Schritt wegen Marlowe's Leben und seiner »unchristlichen« Äußerungen nicht in Erwägung ziehen konnte. Erst hundert Jahre später, im Jahr 2002 erreichte die Marlowe-Society schließlich, dass zum Andenken Marlowe's ein Kirchenfenster in der Poets' Corner installiert und dem eingetragenen Todesjahr Marlowe's ein Fragezeichen vorangestellt werden durfte.

Rufmord bis ins 21. Jahrhundert

Der kollektive Rufmord Marlowe's durchzieht in einem ungeahnten Ausmaß die deutsche Shakespeare-Literatur, besonders die des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Man gewinnt den Eindruck, als sollten Marlowe's »negative« Charakterzüge dadurch eindeutig von dem positiven Charakterbild Shakespeare's abgesetzt werden. Beispielhaft dafür seien zwei Auszüge von Texten damals führender deutscher Shakespeare-Experten Hermann Ulrici (1806–1884)

35 William Vaughan**:** The Golden Grove, London 1600.-2.erweiterte Aufl.1608 mit beziehungsreichen Hinzufügungen von 14 Kapiteln zu Teil 3 /Buch I über die Logik und Philosophie des »Selbsttods«

36 Sylvanus Urban**:** The Gentlemen's Magazin, and Historical Chronicle. From January to June 1830, Vol. C, London 1830, S.6; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/gentlemansmagaz182unkngoog#page/n16/mode/1up

und Hermann Isaac[37] (1845–1917) zitiert. Aus heutiger Sicht braucht man über die negativen Charakterisierungen Marlowe's kein Wort zu verlieren. Sie zeigen aber unmissverständlich, wie sehr die Aussagen über Marlowe von einem vorgefassten, anderen Zeitgeist und von historischer (Un-)Kenntnis geprägt und deformiert waren.

Ulrici schrieb 1865 im »Jahrbuch der Deutschen Shakespeare Gesellschaft«[38]

»(…) den Zeugnissen [Robert Greenes] gegenüber, mit denen die Nachrichten von ***Marlowe's*** gewaltsamem Tode bei dem Angriff auf einen verhassten Nebenbuhler [nach Meres] nur zu wohl harmoniren, können wir nicht umhin anzunehmen, dass ***Marlowe's*** Gedanken, Gesinnung und Lebensansicht ebenso ausschweifend waren wie seine Sitten und sein Wandel.

Diesem excentrischen Mass und Gesetz überspringenden Zuge seines Wesens entspricht im Allgemeinen der Charakter seiner dramatischen Dichtungen. ***Marlowe*** hatte (…) einen freien rücksichtslosen Sinn, (…) kurz **sein Wesen war im Fundamente auf Größe angelegt:** aber sein Herz war, wenn nicht wüst und roh, doch ohne Zartheit und Innigkeit**:** Seinem Gemüthe fehlte jene Tiefe, Stille und Wärme, in der allein die religiösen und sittlichen Regungen keimen und wachsen können; seine Natur neigte zu wilder Leidenschaftlichkeit, zu einer, Sitte und Recht verachtenden Willkühr und Ungebundenheit. Daher wurde ihm das Gewaltige unter der Hand zum Gewaltsamen, das Ausserordentliche zum Unnatürlichen, das Grosse zum Grotesken und Ungeheuren. Daher verkehrt sich ihm das Tragische meist in das Grässliche. Denn nicht der Untergang des menschlich Edlen, Grossen und Schönen an seiner eignen Schwäche und Einseitigkeit bildet ihm den Kern des tragischen Pathos, sondern der vernichtende Kampf mächtiger, aus ihrer Bahn gewichener Kräfte und Triebe, unbezähmbarer Affecte und Leidenschaften gegen einander. (…) der Begriff Pflicht (…) völlig unbekannt; ein Charakter, der von wahrhaft sittlichen Motiven gelenkt und bestimmt würde, findet sich in keinem der Marlowe'schen Stücke; von einem Kampfe der moralischen Natur des Menschen, moralischer Regungen und Principien mit den sinnlichen Trieben und Gelüsten ist nirgend die Rede; die Leidenschaft, die Begierde beherrscht schlechthin das ganze Getriebe des menschlichen Thuns und Lassens. Kurz **die eigentlich sittliche Sphäre des menschlichen Seelenlebens erscheint ganz und gar von Marlowe's Compositionen ausgeschlossen**.«

Hermann Isaac schrieb 1884[39]**:**

»(…) jedem verständnisvollen Leser muß, wenn er hintereinander die 3 Theile von H.[einrich]VI und R.[ichard]III liest, ein Unterschied auffallen**:** den hohlen ***Marlowe'schen*** Bombast – ich meine hier nicht die Vorliebe für Hyperbeln bei lebhafter Gefühlsäußerung, sondern Stellen, in denen ein Nichts an Gedanken unter einem schreiend herausgeputzten Wortschwall verborgen wird, wo z. B. die Wörtchen ›yes‹ oder ›no‹ in mehreren pomphaften Versen umschrieben werden; die ›vain-glory‹ in den Kriegsscenen und endlosen Schimpfereien der Handelnden, welche besonders dem 1. Theil von H.[einrich] VI seinen abstoßenden Charakter aufdrücken …«

[37] Er änderte später seinen Namen in »Hermann Conrad«.
[38] Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Berlin 1865, S.57; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/jahrbuchderdeutoounkngoog#page/n83/mode/2up
[39] Ebd. Berlin 1884, S.234; http://www.archive.org/stream/jahrbuchderdeuto3shakgoog#page/n246/mode/2up

Man bedenke, dass diese Geisteshaltung ganze Generationen prägte und das Persönlichkeitsbild von Marlowe formte, welches eine Annäherung an Shakespeare nie erlaubt hätte. Die Geschichte spaltete eine einzige Persönlichkeit endgültig in zwei getrennte Personen auf, in eine dem Mephisto und eine dem Faust nahestehende geläuterte Teilpersönlichkeit. Dieser Rufmord Marlowe's dauert bis zum heutigen Tage an. In Kurt Kreilers Oxford-Biografie »Der Mann, der Shakespeare erfand« (2009) erkennt man unschwer, dass er Marlowe nicht rezipiert haben kann, sondern dass er unvermindert vom »19. Jahrhundert« abschreibt und der Tonfall eines antiquierten Zeitgeists durchschimmert …

Kurt Kreiler 2009**:** [In: Der Mann der Shakespeare erfand, 2009]

»(…) es fällt auf, wie pragmatisch und roh die Stücke **Marlowe's** (…) gezimmert sind, mit nachlässig verknüpften Handlungsteilen, voller ideologischer Klischees, mit einer prinzipiellen Unempfindlichkeit gegen seelische Motivation … **Marlowe**, Kyd sind uns entrückt, weil sie wertend ausschließen, dass sittliches Verhalten sich vom Gefühl, sei es Liebe oder Hass, bestimmen lassen dürfe. Die Rede von psychischer Bedingtheit erscheint ihnen schlichtweg als Ausrede«

Reise ohne Wiederkehr: Marlowe's endgültiger Gang in die Anonymität

Zu seinem vermeintlichen Todeszeitpunkt 1593 war Marlowe bereits als Dichter berühmt. Sein Gang in die Anonymität war möglich, da seine damaligen Auftraggeber (William Cecil, Robert Devereux) über weitverzweigte »Netzwerke« in Europa verfügten und für alle Notwendigkeiten (Reisen, Beschaffung neuer Identitäten, neuer Papiere, neuer Aufenthalte etc.) gewappnet waren. Zugleich war seinem Patronat klar, dassMarlowe's Verschwinden ein Weg ohne Wiederkehr war. Erst nachdem Marlowe offiziell tot war und seine »Akte« als geschlossen gelten konnte, gab es eine gewisse Sicherheit vor weiteren und verdeckten Fahndungsmaßnahmen und Offenlegungen von Seiten der Kirche und Krone.

Eine spätere Rehabilitation, eine »Begnadigung« wäre möglich gewesen, wennMarlowe 1593 als Strafe »nur« in die Verbannung außerhalb Englands geschickt worden wäre. Eine solche Entscheidung war aber angesichts der Schwere der Anschuldigungen von Seiten der Krone – im Vergleich zu anderen Dissidenten – nicht zu erwarten. Da die Krone Marlowe endgültig aus dem öffentlichen Verkehr gezogen und zugleich von Anbeginn den maskierenden Strohmann Shakspere für eine posthume Identifikationsstätte in Stratford auserkoren hatte, kamen eine Rückkehr Marlowe's und eine Begnadigung nie infrage. Hof und Krone (im besonderen später Robert Cecil) hätten sich damit desavouiert.

Marlowe/alias Shakespeare muss sich unter der Regentschaft von Jakob I. (1603–1625), nachdem sowohl Elisabeth I. (1603) als auch William Cecil (1598) gestorben waren, Hoffnungen auf eine Rehabilitierung seiner Person (nicht seines Namens)

gemacht haben. Dies lässt sich mit einer gewissen Plausibilität aus Korrespondenzen des Dichters (unter Pseudonymen wie Tobias Matthew u.a.) aber auch aus Reflexionen in verschiedenen seiner Werke (z.B. Perikles, s.Seite 416) schlussfolgern. Der an dem »Komplott« beteiligte Robert Cecil muss im Rahmen der Nachfolgeregelung von Elisabeth I. besonders darum besorgt gewesen sein, dass eine späte Offenlegung des Komplotts nie erlaubt wurde.[40] Die Gefahr, dass ein unter fremden Namen frei in England lebender Marlowe erkannt worden wäre und das Gerücht sich verbreitet hätte, Marlowe sei nicht gestorben und mit dem Pseudonym Shakespeare identisch, hätte unkalkulierbare politische Konsequenzen gehabt.

Geschichte der Marlowe-Theorie

Die Einsicht, dass der (vorgetäuschte) Mord an Marlowe der bewusste Schachzug einer Irreführung, also einer Verschwörung der Krone war, um das Leben einer »nationalen Ikone« und mächtigen Geistes zu erhalten, hat sich aufgrund stetig hinzukommender neuer Beobachtungen über die Jahrhunderte bis heute zwar nur langsam entwickeln können, die These erweist sich aber als robust und tragfähig. Schon 1819/20 schlug William Taylor von Norwich in zwei anonymen Veröffentlichungen im »Monthly Review« vor, dass Shakespeare ein »*nom de guerre*« für Marlowe gewesen sein müsse. Daß es sich bei dem anonymen Autor um W. Taylor handelte, wurde erst später aufgeklärt.

Es brauchte mehr als ein halbes Jahrhundert, bis William Gleason Zeigler[41] erneut postulierte, dass die Shakespeare'schen Werke von Marlowe stammen müssten. Henry Watterson schrieb am 18. Juli 1920 in der »New York Times[42]« über seine Überzeugung, dass Marlowe Shakespeare gewesen sein müsse, und Archie Webster kam 1923 – ***vor*** Entdeckung des »Coroner's Report« – in einem Essay zuderselben Auffassung[43]. 1925 folgte Leslie Hotson's epochemachende Entdeckung[44]

[40] Indizien ergeben sich aus dem geheimen Briefwechsel zwischen Robert Cecil und König Jakob VI. von Schottland im politischen Vorfeld der Thronübernahme 1601/2, vgl. Letter XII, in: The Secret Correspondence of Sir Robert Cecil with King James VI. King of Scotland, Edinburgh 1766, S.185ff; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/secretcorresponoodalrgoog#page/n202/mode/2up (»***Poetry*** *opposing against demonstrations is out of countenance, et nullas spes habet Troja si tales habet.* ***This grofs booby***[Shakespeare!?] *never came in the sight of Queen Elisabeth, nor of Cecil neither,* ***more than once****; every thing that happened hath been fully advertised.* ***This once also should have been cut off*** *also respects to cover other things did not enforce a kind of formality …*«)

[41] William Gleason Zeigler: It was Marlowe. A Story of the Secrets of three Centuries, Chicago 1895; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/itwasmarloweastoozeiggoog#page/n9/mode/2up.

[42] »New York Times« vom 18. Juli 1920; Onlineversion: http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?_r=1&res=9D03EEDB1131E433A2575BC1A9619C946195D6CF

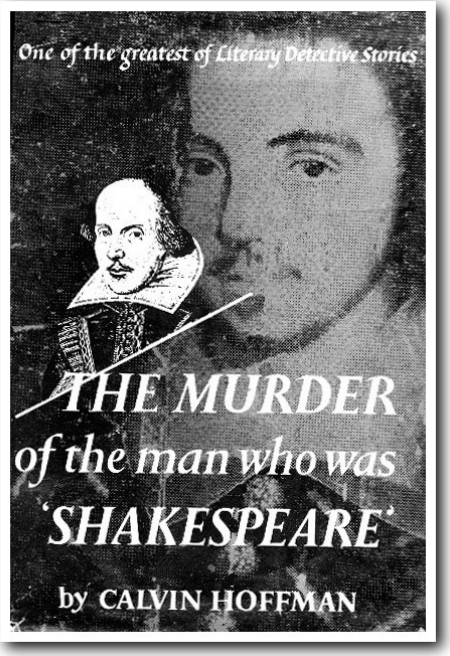
[43] Archie Webster: Was Marlowe the Man?, in: The National Review, Vol. LXXXII, S. 81–86; Onlineversion: http://www.rey.prestel.co.uk/webster.htm

[44] Leslie Hotson, The Death Of Christopher Marlowe 1925, http://archive.org/stream/

im Britischen Staatsarchiv, dem »Coroner's Report« aus dem Jahr 1593, der die seit Jahrhunderten feststehende Annahme, dass Marlowe bei einer Wirtshausschlägerei ums Leben gekommen war, ins Wanken brachte. 1952 war es Roderick L. Eagle[45], der die Todesumstände zum Anlass nahm, Marlowe's Ermordung infrage zu stellen und einen vorgetäuschten Tod als plausibler erachtete.

Calvin Hoffmans Langzeitwirkung

1955 schließlich erschien Calvin Hoffmans bahnbrechendes »**The Murder of The Man who was Shakespeare**«[46](s. Bild). Das Buch brachte die Urheberschaftsdebatte um Marlowe erstmals in das Bewusstsein einer größeren Öffentlichkeit und begann, eine Langzeitwirkung zu entfalten. Es wurde trotz seiner Originalität von Experten wegen methodischer Unzulänglichkeiten rasch gnadenlos damit ins Lächerliche abgedrängt, dass ein US-Amerikaner vom europäischen Mittelalter keine ausreichende Vorstellung haben könne. Auch hätte er, wenn er - wie andere zuvor- davon überzeugt war, dass Marlowe's Tod nur vorgetäuscht war, viele zwingend sich daraus ergebenden Fragen beantworten müssen, zum Beispiel, in welcher Position, in welchem sozialen Kontext, an welchen Orten, unter welchem Namen, bis zu welchem Alter usw. Marlowe/alias Shakespeare weiter lebte und agierte und in welcher Form es zur Verschmelzung des Pseudonyms Shake-speare mit der realen Person Shakspere kam.



Calvin Hoffmans bahnbrechende Monografie über die Marlowe-Shakespeare Hypothese 1955

Von Calvin Hoffmann beeinflusst, entwickelte Dolly Walker-Wraight in ihren Büchern ▷»In Search of Christopher Marlowe[47]«(1965), ▷»The Story that the Son-

deathofchristopho0072mbp#page/n9/mode/2up

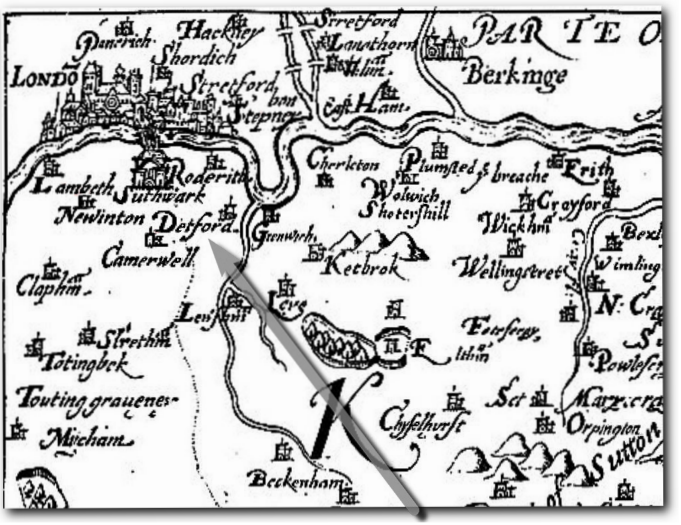
45 Roderick L. Eagle: The Mystery of Marlowe's Death, in: Notes and Queries, Volume 197, Nr. 19/1952, S.399–402.

46 Calvin Hoffman: The Murder of the Man who was Shakespeare, New York 1955.

47 Dolly Walker-Wraight und Virginia F. Stern: In Search of Christopher Marlowe. A pictural Biography, Portland 1995

nets tell[48]«(1694), ▷»Shakespeare New Evidence«(1996) die Marlowe-These weiter. Ihre Bücher und Analysen wurden weitgehend ignoriert. Dennoch sind seit dieser Zeit jene Stimmen nicht mehr verstummt, die in Marlowe den wahren Shakespeare erkennen.

Seit Einführung des Internets entwickelten Peter Farey[49] und John Baker[50] online Platformen mit fundierten Analysen und wesentlichen Informationsquellen zum Verständnis der Marlowe These. 2001 produzierte Michael Rubbo, ein australischer Dokumentarfilmer, den Fernsehfilm »Much Ado about Something«, in dem er Pro und Kontra der Marlowe-Theorie darstellte. Seit 2008 erschienen zum gleichen Thema mehrere Monografien: Samuel L.Blumenfelds »The Marlowe-Shakespeare Connection«[51], Daryl Pinksens »Marlowe's Ghost«[52] und Robert U. Ayres' »The Death and Posthumous life of Christopher Marlowe[53]«(2012). Schließlich produzierte Eike Schmitz, Atlantis Film, die Dokumentation »Das Shakespeare-Rätsel (2011)« für das ZDF, das sich mit Marlowe als Kandidat der Werke Shakespeare's auseinandersetzt.



London und südwestliche Umgebung (1625)
Ausschnitt aus Karte von Kent Seite 296
(s.De(p)tford -Pfeil)

48 Dolly Walker-Wraight: The Story that the Sonnets tell, London 1995
49 Peter Fareys Homepage ; http://www.rey.prestel.co.uk/
50 John Bakers informative Webseite/Homepage seit einigen Jahren gelöscht.
51 Samuel L.Blumenfeld, The Marlowe-Shakespeare Connection, Mc Farland &Co (2008)
52 Daryl Pinksen Marlowe's Ghost, iUniverse Inc., (2008)
53 Robert U.Ayres 2012: http://robertayres.files.wordpress.com/2012/08/marlowe-ms-may-2012.pdf

6. Warum aus Marlowe Shakespeare wurde

Zwischenstand

In **Kapitel 2** und **3** wurde erläutert, warum eine negative »kumulative« Evidenz ***gegen*** Shakspere als Dichter und Theaterautor spricht. Seine biografischen Daten ließen ihn als einen Geschäftsmann und Theateranteilseigner aus einfachen Verhältnissen erkennen, der sich für seine Bereitschaft »honorieren« ließ, mit seinem Namen Marlowe nach außen zu maskieren.

Kapitel 4 wies auf eine vernachlässigte Evidenz für ein bereits zu Lebzeiten Shakspere's augenfälliges Autorschaftsproblem hin.

Kapitel 5 erläuterte die Gründe für die historische Notwendigkeit von Marlowe's Namens- und Identitätswechsel mit Vortäuschung seines Todes.

In **Kapitel 6** und in den folgenden Kapiteln wird anhand von biografischen Fakten, Datierungen, Zeitfenstern, Bildung, Erziehung, dramatischem Talent, Nachrufen, Handschriften, Stilvergleichen, Persönlichkeitsprofilen, Textinhalten und anderen Kriterien eine positive kumulative Evidenz ***pro*** Marlowe und für die Gewissheit seiner Autorschaft entwickelt, unter dem Dichterpseudonym Shakespeare [und vielen anderen Pseudonymen] geschrieben zu haben .

In **Kapitel 7** werden 30 der Shakespeare'schen Sonette einer Analyse unterzogen, die offenbaren, dass die darin erkennbaren biografischen Inhalte sich nur auf das Schicksal Marlowe's beziehen lassen.

Kapitel 8 betrachtet Inhalte aus Marlowe's Werken, dessen Texte in Werken unter dem Dichternamen Shakespeare erkennbar bleiben. Auch ***vor*** 1593 datierte Werke, die Shakespeare zugeschrieben wurden, lassen sich mehrheitlich Marlowe zuschreiben.

Kapitel 9 beschäftigt sich mit Shakespeare's Werken, in denen sich biografische und literarische Fingerabdrücke Marlowe's unschwer erkennen lassen. Dieser Befund lässt eine Theorie von zwei unterschiedlichen personalen Identitäten zwischen Marlowe und Shakespeare nicht aufrecht halten.

In **Kapitel 10** wird an ausgewählten Stücken Shakespeare's entwickelt, in welch »artistischer Dimension« Marlowe es vermochte, sich selbst auf einer zweiten Ebene seiner Stücke einzubringen, die eng mit seiner Biografie verknüpft ist.

Kapitel 11 beschreibt, unter welchen Identitäten Marlowe nach Todesvortäschung ab 1593 gelebt und unter welch zahlreichen Scheinnamen er über fünf Dekaden geschrieben und Werke veröffentlicht hat bzw. haben dürfte.

Kapitel 12 verfolgt schliesslich einige weiterführende grundlegende Gedanken, die sich aus den vorausgehenden Kapiteln ergeben.

Vorstellungsgrenzen und komplementäre Sichtweisen

Obwohl die Zahl literarischer oder historischer Quellen, die Marlowe unmittelbar offenbaren, eher gering ist[54], weisen fast jedes aufgefundene Dokument und fast jede direkte oder indirekte Quelle auf eine herausgehobene Persönlichkeit, einen genialen Dichter und Lyriker mit Beziehungen zu Hof und Krone hin.
Das Fatale an der jahrhundertelangen Autorschaftsdebatte war (und ist), dass eine einmal für tot erklärte Dichterperson nicht mehr als möglicher Autor infrage kommen konnte. Ein anderer Name konnte nur ein anderer Mensch sein. »Tot« bedeutet »tot«, und naturgemäß für alle Ewigkeit. Dass ein vorgetäuschter Tod als Lebensrettung – obwohl plausibel – nicht in Betracht gezogen werden konnte, muss im Prinzip damit erklärt werden, dass dem menschlichen Gehirn Grenzen seines Vorstellungsvermögens inhärent sind**:** Eine »Zwischenkonstruktion« zwischen Tod und Leben (als »alte Identität« gestorben, als »neue Identität« geteilt in eine »fiktive« Dichterperson [Shake-speare], einen Anonymus[Marlowe] und eine maskierende Außenperson [Shakspere] ist einem rationalen Denken kaum noch zugänglich. Diese schwer fassbare Konstellation war Grundlage und Intention der inszenierten Irreführung und das kalkulierte Motiv des konspirativen Komplotts des Dichters mit Hilfe der Krone. Die lebensrettende Idee einer Identitätsspaltung entstammte zweifelsohne dem »einzigartigen« Gehirn von Marlowe selbst.
Dass oft nicht entschieden werden könne, ob und wann eine Gegebenheit wahr oder unwahr, richtig oder falsch sei, und zu welcher Zeit sie zutreffe und zu welcher Zeit nicht, ließ Marlowe bereits als Student mit seiner dialektischen Lebens- und Leitmetapher auf seinem Portrait (»Quod me nutrit me destruit« S.SEITE 192) erkennen. Dem beweislos vorausgesetzten Axiom [einer aristotelischen Logik], wonach eine Aussage selbst oder deren Negation richtig sein muss (»*to be or not to be*«- entweder lebt ein Mensch oder er lebt nicht– ein Drittes gibt es nicht – »tertium non datur«) konnte Marlowe eine dritte »visionäre« Möglichkeit seiner eigenen Situation hinzufügen**:** er lebt, er lebt als ein anderer und er ist zugleich gestorben. Marlowe's ganz aussergewöhnliche Fähigkeit zu **simultanen komplementären Sichtweisen** (*his astute use of ambivalence and ambiguity«)*[55] kam ihm entgegen, seine historische Lebenssituation so »verteufelt« zu verschleiern, dass sie bis heute nicht erkannt werden konnte. Sie bildete gleichermassen die Grundlage seines beispiellosen dramatischen »dialogischen« Talents.[56]

54 Vgl. J. A. Downie/J. T. Parnell**:** Constructing Christopher Marlowe, Cambridge 2000; Onlineversion**:** http://assets.cambridge.org/97805215/72552/sample/9780521572552wsc00.pdf

55 Robert Logan**:** Shakespeare's Marlowe**:** The Influence of Christopher Marlowe on Shakespeare's Artistry, Surrey 2007.

56 Die durchgehende Darstellung »komplementärer Sichtweisen«(Paradoxien) in »The Defence of Contraries«,1593 zeitnah zu Marlowe's Tod mit Declamation 6 und 9, die der akuen Situation Marlowe's entsprechen, sollte Veranlassung geben, über die Authentizät des Autors Antony Munday

Ausgebliebene historische Gesamtbilanzierung

Die Anzahl der Argumente *contra* Shakspere und die in den folgenden Kapiteln dargestellte Anzahl *pro* Marlowe reichen im Rahmen einer Auswertung aller verfügbaren Fakten heute paradoxerweise nicht aus, um das Argument seines Todes zu kompensieren: Die akute Lebensgefahr, in der Marlowe schwebte, die zeitnahen Hinrichtungen von Dissidenten, Separatisten und Märtyrern wie Barrowe, Greenwood und Penry, die politisch brisanten Londoner Plakate (»Dutch Church Libels«), die Verleumdungen und Denunziationen der Person Marlowe's von Seiten der katholischen Kirche und weltlicher Informanten (Richard Baines und andere) sowie die überaus trivialen Umstände seines Todes haben über die Jahrhunderte in der Autorschaftsdebatte kaum eine Rolle gespielt.

Ein Problem war stets, dass das komplexe Werk Shakespeare's die Konstruktion von Argumenten für unterschiedliche Autorschaftskandidaten erlaubte. Irgendwelche biografischen Hinweise ließen sich für jeden Kandidaten »hinein«interpretieren: Wer allein vom Werk auf einen Kandidaten schliesst, kann nicht zur zweifelsfreien Lösung des Autorschaftsproblems vordringen.[57] Diese Einsicht relativierte Erkanntes oft zu einer subjektiven Interpretation von eingeschränkter Aussagekraft. Es gilt dehalb, Kriterien zu definieren, die ein Kandidat zu erfüllen hat, ohne die keine ausreichende Plausibilität für eine Autorschaft erreicht wird. Während William Shakspere solcherlei Kriterien nicht erfüllt, erfüllt sie Marlowe wie kein anderer.

Marlowe war in seiner Leibhaftigkeit aufgrund seines aufgezwungenen Identitätswechsels und seines Lebens in der Verborgenheit der eigenen Zeit vollständig enthoben. Er kam ihr dauerhaft abhanden – wie in Kapitel 1 formuliert – und blieb als künstlerisches Individuum »förmlich« unsichtbar. Dass man ihm die Gelegenheit entzogen hatte, auf irgendeine Weise sichtbar zu bleiben, ist von den Literaturhistorikern weder als möglich noch als denkbar erachtet worden. Nur damit ist zu erklären, warum nicht systematisch untersucht wurde, wie viele der literarhistorischen Ungereimtheiten bei Akzeptanz der Hypothese einer erzwungenen Todesvortäuschung hätten auflösbar werden können. Warum ein von oben inszenierter Identitäts- und Namenswechsel wegen tödlicher Bedrohung zur Lebensrettung nie zumindest als eine Denkalternative herangezogen werden konnte, hat aber noch andere, zum Teil komplexe, bisher wenig analysierte Motive.

Marlowe dürfte über die Interna des Kronrats und des frühen englischen »Verfassungsschutzes« (Francis Walsingham, Anthony Bacon, Robert Devereux) gut informiert gewesen sein. In diesen Kreisen waren Geheimhaltung, Tarnung, Täu-

vertieft nachzudenken. Dieser Zusammenhang kann keineswegs rein zufällig geschehen sein.

57 Sven Mulon Rutter 2001 http://www.mulon.de/Shakespeare_Verfasser.html

schung, Verschleierung, Agententätigkeit, Identitätswechsel etc. Gang und Gäbe. Die Autorschaftsdebatte wurde von ihren Widersachern stets mit dem negativ besetzten Begriff einer »Verschwörungstheorie« (»*another crackpot conspiracy theory*«) versehen, die »bösartig« versuche, eine ehrenwerte, traditionelle Sichtweise zu verunglimpfen. Hierin liegt eine kaum auflösbare Schwierigkeit**:** Da es das Charakteristikum von Verschwörungstheorien ist, dass sie von Gegenständen handeln, die sich jeder Nachprüfbarkeit entziehen sollen, landete die Theorie von Marlowe's vorgetäuschtem Tod in jener dubiosen Ecke, die einer wissenschaftlichen Überprüfung nicht für würdig befunden wurde.

Obwohl eine Verschwörung nicht notwendiger Weise auf moralisch niederen Motiven beruht, ist sie dennoch stets negativ besetzt, da Täuschung und Heimlichkeit als ihr Nährboden angesehen werden. Marlowe's Lebensrettung war weder eine Intrige noch eine Verschwörung zu einem Verbrechen. Sie war eine Verabredung von Seiten der Krone zu einer nicht gesetzeskonformen, moralisch vertretbaren Handlung im Interesse der Lebensrettung des als größten englischen Genius erkannten Dichters.

Bei einer »fiktiven« Gerichtsveranstaltung über den Kandidaten Edward de Vere, Earl of Oxford in den USA (November 1993, sogenannte »Mock Trials«[1]) kam Paul Stevens, Richter des US Supreme Courts, in seinem Abschlussplädoyer zu der Feststellung, dass er nicht zögere, die Lösung des Shakespeare'schen Autorschaftsrätsels in einer Verschwörung zu erkennen. An dem Wunsch, eine wahre Autorschaft geheim zu halten, sehe er nichts Verwerfliches. Wegen der schwierigen Einschätzung der Motivlage könne allerdings eine solche Verschwörung nur das Ergebnis einer Order (»*command*«) von ganz oben gewesen sein. Bezüglich des vor »Gericht stehenden Oxford« könne er nur erkennen, dass die Oxford-Theorie nicht kohärent und nicht unbedingt die richtige sei (»*and maybe this one is not the right one«),* da sie sich nicht klar verteidigen lasse. - Bei Marlowe hingegen liegt eine in sich kohärente Theorie vor, die sich - wie dieses Buch zu zeigen versucht - verteidigen lässt.

Wozu ein maskierender Strohmann aus Stratford?

Das Ausmaß der Anschuldigungen von Krone und Kirche gegen Marlowe machte es – wie dargestellt – notwendig, dass sein Name und seine Person zu seiner Lebensrettung physisch aus der öffentlichen Wahrnehmung dauerhaft getilgt wurden. Da Marlowe jedoch zum »vermeintlichen« Zeitpunkt seines »Todes« (1593) als Poet, Dramatiker und Verfasser von Stücken wie »Tamerlan«,

[1] Vgl. The Shakespeare Mystery**:** Boston Bar Association Mock Trial **:http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shakespeare/debates/bostondebate.html**

»Dr. Faustus« bereits berühmt war, konnte ihm nur unter strengen Auflagen eine verborgene Weiterexistenz erlaubt werden. Dass Marlowe der Krone in dieser Sache seine Loyalität und Verschwiegenheit zugesichert haben muss, geht aus Passagen z.B. im »Wintermärchen« wie auch aus anderen Texten hervor.

Es bedurfte am Wendepunkt von Marlowe's Leben einer ihn maskierenden Person, deren Namen zur Abschirmung des Komplotts die Außenrolle als »reale Existenz« und als Stückevermittler oder Makler (»*broker*«) verkörperte und der sich von Beginn an für eine spätere posthume Grab- und Identifikationsstätte des Dichters gegen Honorierung bereit erklärt haben muss. Hierfür wurde im Frühjahr 1593 in London die Synchronisation mit dem auserkorenen Namensgeber, dem gleich alten Shakspere aus Stratford, akut »extemporiert« (Wintermärchen, Indiz 17, S.Seite 400).

Marlowe erhielt – es sei hier wegen seiner schwierigen Fassbarkeit wiederholt, parallel zu seinem physischen Überleben – für seine künftigen Theaterstücke eine reale, personale »Attrappe« oder »Maske«**:** Die namhaft zu machende Maske war William Shakspere aus Stratford. Das maskierende Verfahren entsprach einer »Absicherung«, die von »Eingeweihten« akzeptiert und respektiert wurde. Die doppelte Kinnlinie Shakspere's auf dem Droeshout-Porträt in der »First Folio« kennzeichnet wohl am eindrücklichsten den Versuch, eine solche Maskierung nach Shakspere's Tod bildhaft umzusetzen (S.Seite 69).

Marlowe, der Vorläufer (»**predecessor**«) von Shakspere?

Überblickt man die Lebensspanne Marlowe's, so entwickelte sich seine Schaffensphase über mehr als ein Jahrzehnt beispiellos und brach auf ihrem Höhepunkt durch seinen »vermeintlichen« Tod (1593) urplötzlich ab. Unmittelbar danach stieg aus dem Nichts, wie Phoenix aus der Asche, das gleich alte, noch größere Genie William Shakspere und veröffentlichte mit dem unnachahmlichen Versepos »Venus und Adonis« sein erstes Werk unter dem bis dato unbekannten Autornamen Shakespeare, das er Henry Wriothesley, dem Earl of Southampton, zueignete (»*first heire of my invention*«). Dieses Opus 1 eines »neuen« Dichters tauchte – anders als bei Marlowe – abrupt und unvermittelt auf ohne vorausgehende Dekade einer vergleichbaren literarischen Entwicklung, ohne Bildungshintergrund, ohne signifikante frühere literarische Spuren. Bis heute war niemand in der Lage, diese Situation befriedigend zu erklären. Die Frage, warum kein einziges gedrucktes Werk Shakspere's ***vor*** dem Tod Marlowe's ausfindig gemacht werden konnte, wurde von Experten als Zufall gewertet. (s. auch Seite 646)

Von zwei im gleichen Jahr geborenen Dichtergenies wird seit jeher Marlowe als Vorgänger oder Vorläufer (»*predecessor*«, »*forerunner*«, »*precursor*«) von Shakspere

beschrieben, der als (»*successor*«, »*follower*«) ohne den »predecessor« als Dichter nicht denkbar sei. Es ist nicht nachvollziehbar [wenn man von 2 Autoren ausgeht], warum sich die schriftstellerische Tätigkeit der beiden Personen zeitlich nicht einen einzigen Tag überlappt hat, obwohl doch beide gleich alt waren, zur gleichen Zeit schrieben und in der gleichen Stadt lebten.

Marlowe reifte innerhalb von etwa 15 Jahren (1578–1593) über lateinische Versübersetzungen (zum Beispiel »Ovid«, »Lucan« und andere), Frühwerke (»Dido«, »Tamerlan« und andere Werke[2]) und über die Entwicklung des Blankverses zu einer vergleichslosen literarischen Meisterschaft heran (»Edward II«, »Dr. Faustus«). Er muss allerdings bereits zu seinen Lebzeiten (**vor** 1593) - bei der Brisanz mancher Schriften - verdeckt unter Pseudonymen (wie etwa N.Briton, J.Clapham, W.Gager, A.Munday, G.Whitney, G.Wither, L.Wright u.a.) geschrieben haben (s.Kapitel 11), während Shakspere erstmals unmittelbar nach Marlowe's endgültigem Verschwinden als zuvor unbekannter Dichter aus der Provinz auftauchte. Shakspere hinterließ bis zum Ende seines dritten Lebensjahrzehnts keine literarische Entwicklungsstufen, keine Spuren einer genialischen Begabung und kein (gesichertes) eigenes literarisches Werk.

Die literarhistorische Charakterisierung Marlowe's als eines Vorläufers (»predeccessor«) Shakespeare's erzeugt für den unvoreingenommen Leser die Vorstellung, dass Marlowe zeitlich *vor* William Shakspere lebte und agierte. Einige Beispiele (von unzählbaren):

- James Orchard Halliwell-Phillips[3] (1912):

  *»That Shakespeare commenced his literary vocation as, to some extent, a **follower** of Marlowe can hardly be denied.«*

- Harry Levine[4] (1952):

  *»(…) re-examination of Christopher Marlowe has only just begun, and it is likely … we will see the beginning of a new burst of interest in this most important of Shakespeare's **predecessors**.«*

- Irving Ribner[5] (1964):

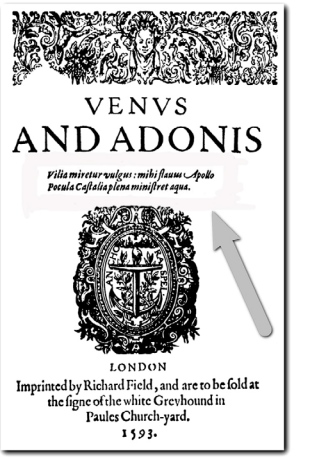
  *»Shakespeare drew upon a body of poetic diction which was the general property of his age, but which we can say that Marlowe did more than any other of Shakespeare's **predecessors** to establish.«*

- James Shapiro[6] (1991):

[2] Unter Pseudonymen wie Nicholas Breton (oder Britton, Briton, Brittaine etc., Kapitel 11).
[3] James Orchard Halliwell-Phillips: The Life of William Shakespeare, in: The Works of William Shakespeare in ten Volumes, Volume I, New York 1912, S.3–188, hier S.63; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/worksofwilliamsho1shak#page/n71/mode/2up
[4] Harry Levine: The Overreacher: A study of Christopher Marlowe, London 1952.
[5] Irving Ribner: Marlowe and Shakespeare, in: Shakespeare Quarterly, Band 15/2, 1964.
[6] James Shapiro: Rival Playwright: Marlowe, Jonson, Shakespeare, New York 1991.

*»If the poetic language of **predecessors** be imagined as a giant linguistic junkyard, Marlowe's verse was like an old car striped for parts.«*

Der Eintrag im »Brockhaus[7] über Marlowe (...»der bedeutendste Dramatiker ***vor*** Shakespeare … im Wirtshausstreit erstochen«) vermittelte stets den Eindruck, dass Marlowe zeitlich ***vor*** Shakespeare gelebt haben müsse: Kaum jemand wäre auf die Idee gekommen, dass von zwei »gleich alten« Dichtern die Rede ist, von denen Shakspere Marlowe im 30. Lebensjahr nahtlos ablöste.
Experten sind sich heute einig, dass das Talent Christopher Marlowe's alle zeitgenössischen Dichter ***vor*** William Shakespeare übertraf: Dies schließt im Grunde auch die wichtigsten anderen ins Auge gefassten Kandidaten, Oxford und Bacon, für eine Autorschaft aus**:** Von Francis Bacon ist zwar ein Opus hochwertiger Schriften, von Edward de Vere, Earl of Oxford Gedichte überliefert, aber als dramatisches oder lyrisches Genie sind beide zu Lebzeiten nicht aufgefallen, von den siebzig anderen genannten Kandidaten nicht zu reden (soweit sie nicht einen der vielen Pseudonyme Marlowe's darstellen! - s.Kapitel 11).
Anders verhält es sich bei Marlowe. Sein reiches lyrisches und in frühen Jahren gereiftes dramatisches Werk (»Dido«, »Tamerlan«, »Dr. Faustus«, »Das Massaker von Paris«, »Der Jude von Malta« und »Edward II.«) setzt in jeder Hinsicht Maßstäbe. Unbestritten ist, dass neben Shakespeare (»Venus und Adonis«, »Lucretia«, Sonette) zuvor nur Marlowe über ein außergewöhnliches *lyrisches* Talent (s.Hero und Leander, S.162) verfügte, das sich bereits in der Studienzeit in Cambridge zeigte, wo er im frühen Alter Ovids »Amores« und Lucanus »Pharsaliae« in ein eindrückliches englisches Versmaß übersetzte (S.Seite 262f,).


VENVS
AND ADONIS
Villa miretur vulgus: mihi flauus Apollo
Pocula Caſtalia plena miniſtret aqua.
LONDON
Imprinted by Richard Field, and are to be ſold at the ſigne of the white Greyhound in Paules Church-yard.
1593.

Q1»Venus und Adonis« Shakespeare's Opus 1 (1593) mit lateinischen Titelzeilen aus Ovids Elegie I/15 (Pfeil)

»Venus und Adonis«, [Shakespeare's op.1]

Das erste Shakespeare zugeschriebene Werk »Venus und Adonis« (Q1 am 18.April anonym registriert), erschien im Sommer 1593, wobei seine Autorschaft nur durch seinen Namen am Ende der Zueignung an Henry Wriothesley, Earl of Southampton, erkennbar wurde. Eine der frühesten Ausgaben befand sich laut eines handgeschriebenen Eintrags (vom 12. Juni 1593) im Rechnungsbuch eines Richard »Stonely«, einer Person aus dem Umfeld von Lord Burghley, William Cecil. Quellen, dass Shakspere Kontakte zu Henry Wriothesley hatte, sind – trotz intensiver Recherchen – nie

7 Brockhaus – Die Enzyklopadie, 20. Auflage.

gefunden worden. Die Phrase der Widmung (»*first heire of my invention*«) lässt erkennen, dass »Venus und Adonis« als das Opus 1 eines neuen, noch unbekannten Dichters Shakespeare dargestellt und gesehen werden sollte: William Cecil konnte als Vormund über sein »Mündel« Henry Wriothesley verfügen und dem Autor von »Venus und Adonis« die freie Verfügung zur Adressierung seiner Widmung zusichern. Die persönliche Zueignung dürfte zugleich das Ziel verfolgt haben, jeglichen Verdacht im Keim zu ersticken, dass das verfemte und gefürchtete Supertalent Marlowe noch am Leben war: mit »Venus und Adonis« tauchte urplötzlich ein bis dato unbekannter neuer Stern am englischen Dichterhimmel auf.

Auf der Titelseite von »Venus und Adonis« steht der lateinische Zweizeiler (S.Seite 157 Faksimile, s.Pfeil):

»Vilia miretur vulgus; mihi flavus Apollo
Pocula Castalia plena ministret aqua.«
Übersetzung Marlowe:s »***Let base conceited wits admire vilde things***
Faire Phoebus lead me to the Muses springs.«

Die Zeilen entstammen der Elegie 15/Buch I aus Ovids »Amores«. Sie haben bei einem Erstlingswerk eines Dichters zweifellos eine tiefere Botschaft verkündet, sonst wären sie kaum auf der Titelseite gedruckt worden. Die von Marlowe übersetzten Elegien dürften schon Jahre zirkuliert haben, eine *unvollständige* Ausgabe wurde erstmals unauthorisiert 1599 gedruckt, eine erste *vollständige* Übersetzung erschien unauthorisiert 1603, jeweils zusammen mit Epigrammen eines J.D.[8] Die Elegie 15/I befasst sich mit dem Tod des Dichters. Ihr Titel lautet:

Ad invidos, quod fama poetarum sit perennis
Übersetzung Marlowe's[1599] : »*To the envious, that the fame of poets lasts forever* «

Die Bedeutung der Zeilen bestand darin, dass der Dichter auf seine Übersetzung (»*Let base conceited wits admire vilde things*, *Fair Phoebus lead me to the Muses' springs*«) hinweisen wollte, die den Tod des Dichters behandelt. Die vier letzten Zeilen (»*The living, not the dead..*«) enthielten für das Marlowe-Umfeld jene Botschaft, die 1593 auf seinen Tod und sein Überleben mit »Venus und Adonis« unter neuem Namen[Shakespeare] aufmerksam machten.

Letzte 2 Zeilen der Elegie 15/I:

2 »*Then though death rakes my bones in funeral fire,*
1 ***I'll live****, and as he pulls me down, mount higher.*«

Die letzte Zeile bringt zum Ausdruck, dass der Tod zwar das Leben Marlowe's formal beende, ihn herabziehe, er aber weiterleben (1…»*I'll live*«) und als neuer Dichter höher steigen werde (»a*nd as he pulls me down, mount higher*«). Es ist

8 Als Autor wurde »John Davies [of Hereford]« angenommen (z.B. S.Seite 90ff, S.Seite 596ff)

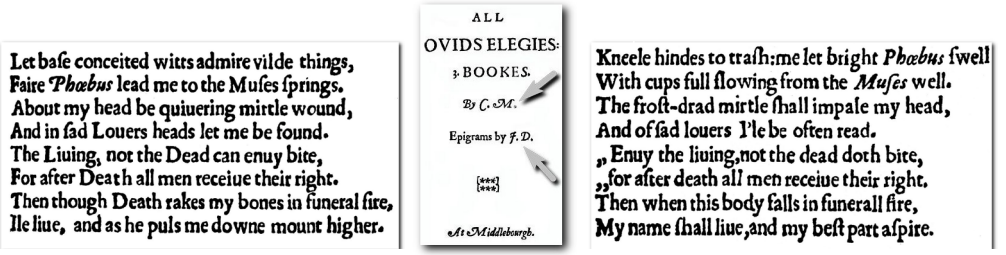
kaum vorstellbar, dass sich ein neu erstrahlender »Dichter« Shakspere auf der Titelseite seines Erstlingswerks bereits mit seinem Tod als Dichter und seinem Nachruhm abgegeben hätte.

»Venus und Adonis« und Ben Jonson

Ben Jonson liess sein Stück »Poetaster(1601)«[Akt I,Szene 1] exakt mit den beiden Schlusszeilen von Ovids Elegie 15/I beginnen, dem er am Ende der ersten Szene sogar die vollständige Elegie (als eine modifizierte Marlowe Übersetzung) folgen ließ. Das Stück selbst beginnt mit einem Gespräch zwischen einem

- ▷»Ovid junior« [im Vorspann in »*The poets that act*«, als »3. **Mar**.Ovid« gekennzeichnet] und einem
- ▷»Ovid senior« [als »7. **Pub**. Ovid« bezeichnet]:

Marlowe, [»Ovid junior«], das moderne Dichter Pendant im Dialog mit seinem antiken Vorbild Ovid [»Ovid senior«]: Dies stimmt mit der Einschätzung von O.J.Campbell[9] überein, dass die »*Ovid story …the essential plot of Poetaster*« ist: »Poetaster«, eine verbrämte Sozialsatire der Zeit, mit wahren Dichtern (Ovid [Marlowe], Horaz[Jonson] und »Scheindichtern« (»*poetasters*«, »*parcell-poets*« oder »*pseudo-Poets*« Crispinus[Marston], Demetrius[Dekker]). Warum wurde in Jonsons »Poetaster« (1601) die Elegie 15/I vollständig abgedruckt und in Marlowe's


Let baſe conceited wits admire vilde things,
Faire *Phœbus* lead me to the Muſes ſprings.
About my head be quiuering mirtle wound,
And in ſad Louers heads let me be found.
The Liuing, not the Dead can enuy bite,
For after Death all men receiue their right.
Then though Death rakes my bones in funeral fire,
Ile liue, and as he puls me downe mount higher.

ALL
OVIDS ELEGIES:
3. BOOKES.
By C. M.
Epigrams by *I. D.*
[***]
[***]
At Middleburgh.

Kneele hindes to traſh: me let bright *Phœbus* ſwell
With cups full flowing from the *Muſes* well.
The froſt-drad mirtle ſhall impale my head,
And of ſad louers I'le be often read.
„ Enuy the liuing, not the dead doth bite,
„ for after death all men receiue their right.
Then when this body falls in funerall fire,
My name ſhall liue, and my beſt part aſpire.

Links: Faksimile von Marlowe's Ovid Übersetzung der Elegie **15/I**, 1603 (Ausschnitt, letzte 8 Zeilen). - **Rechts:** Anschliessende, nochmalige Übersetzung(!) der Elegie von Ben Jonson »*The same by B.I.*« («Ausschnitt letzte 8 Zeilen). - **Mitte:** Frontseite der zugehörigen, ersten **vollständigen** Fassung der Marlowe Übersetzung (C.M. -Pfeil) 1603, zusammen mit Epigrammen von J.D. [s.Pfeil, Pseudonym des Dichters: John Davies?, oder John Dickenson?, John Day?, John Dunbar?] s.Kap.11, Seite 461

erster *vollständiger* Ovid Übersetzung der Elegien (1603) die modifizierte Elegie I/15 aus Poetaster (1601) zusätzlich (doppelt!) hinzugefügt? (»*The same by B.I.*« Faksimile S.Seite 159). Nur die Marlowe'sche Autorschaftsproblematik bietet für diese Auffälligkeiten eine erkennbare Logik: Marlowe muss versucht haben, durch »Verdoppelung« der Übersetzung der Elegie verstärkt auf seine Situation

9 O. J. Campbell, The Dramatic Construction of »Poetaster«. The Huntington Library Bulletin. 1936.

hinzuweisen: auch wenn sein leiblicher Körper der Verdammung ausgesetzt sei (»*This body falls in funerall fire*«), würde sein Name leben (»*My **name** shall live*«) und seine Werke hinaufstreben (»*my best part aspire*«). Es ist motivisch kaum-nachvollziehbar, warum in diesem Büchlein den von Marlowe übersetzten und kenntlich gemachten Ovid Elegien (Faksimile Seite 159-Mitte) die Epigramme eines nicht identifizierbaren J.D. (John Davies?) zugefügt wurden. Plausibler, auch auf Grund der Inhalte der Epigramme ist, dass, (ähnlich bei »Hero und Leander«1598 mit und ohne Chapman- [Bild Seite 267]) die Initialen C.M. den Autor Christopher Marlowe in seinem »***ersten***« Leben und die Initialen J.D. (Begründungen für John Davies, Seite 302, Seite 450, Seite 475, Seite 598, Seite 90 u.a.) den Autor unter einem seiner Pseudonyme in seinem »***zweiten***« Leben darstellten.

Marlowe's Reputation heute

Insgesamt wird Marlowe heute als ein Dichter von überragender Originalität und Genialität gesehen, der in seiner gedanklichen und poetischen Kraft den literarischen Charakteren und Figuren entsprach, die er schuf. Da seine Stücke die Machtverhältnisse und Glaubensrichtungen seiner Zeit infrage stellten, forderte er früh den sozialen, politischen und religiösen Dissens heraus und stellte für Kirche und Staat eine Bedrohung dar. Wenn auch von der Nachwelt als Atheist »gebrandmarkt«, erkennt man ihn in seinen Werken durch und durch als einen Moralisten.

Untersuchungen über Marlowe[10] verraten eine außerordentliche Divergenz seiner literarischen Bewertung. Literaturkritiker beurteilten ihn oft so unterschiedlich, dass es schwierig erscheint, all die unterschiedlichen Facetten in einer einzigen Person wiederzuerkennen. Marlowe's Dichtungen müssen in erster Linie als Kunstwerke und erst in zweiter Linie als Spiegel des Charakters ihres Schöpfers betrachtet werden. Jegliche Interpretation läuft ansonsten Gefahr, nicht das zu finden, was Marlowe zu bieten hat, sondern das, was man – durch vorgefasste Meinungen und beeinflusst durch die spärlichen biografischen Kenntnisse – vorzufinden wünscht.

Kritiker haben häufig nur Teilaspekte des dichterischen Werks Marlowe's betrachtet und Methoden verwendet, die nur ein Detail des so mächtigen, in nur wenigen Jahren geschriebenen Œuvres beleuchten. Dabei kann keine noch so umfassende Analyse das Marlowe'sche Werk vollständig erfassen. Dies spricht für seine genialische Größe. Marlowe sagt so wesentliche Dinge zur gleichen Zeit und seine tiefgreifenden Aussagen führen Unvereinbares und Gegensätzliches zusammen, dass in seiner Person, wenn man sich darauf einlässt, das Werk des noch jugendlichen Shakespeare unschwer erkennbar wird.

[10] Harry Levin: Marlowe Today, in: Tulane Drama Review VIII (Summer 1964), S.25–31.

Literaturwissenschaftler und Anglisten reihen Marlowe als ein Shakespeare ebenbürtiges Genie ein. Er darf zu den grössten Dichtern und literarischen Repräsentanten des englischen Renaissancezeitalters gezählt werden: In ihm sind die exorbitante Persönlichkeit und das Genie Shakespeare's angelegt und intuitiv wahrnehmbar, nicht aber in Shakspere. Bereits in seiner angenommenen Schaffensphase von nur wenigen Jahren (1587–93) werden ein Wandel und eine Weiterentwicklung seines dichterischen Stils erkennbar.

Ein Merkmal der Renaissance war der neu gewonnene Glaube an die individuellen Möglichkeiten menschlicher Vernunft und Willenskraft. Marlowe versieht seine Helden mit der ihm entsprechenden Ausrichtung eines Willens zur Macht: »Tamerlan« repräsentiert den unwiderstehlichen Willen zur kriegerischen Macht, »Dr. Faustus« die Macht über das Reich des Geistes und die Kräfte der Natur, der »Jude von Malta« die Macht über Geld und Märkte. Während die religiöse Einstellung im Mittelalter himmelwärts gerichtet war, unterstreicht die Weltsicht der Renaissance die neu gewonnene Einsicht der Bedeutung von Erfahrung und Abenteuer des irdischen Daseins: Hierfür steht Marlowe prototypisch. Seine Helden widersetzen sich bisherigen Begriffen von Moral, sie sagen sich von überlieferten Vorschriften christlicher Ethik los, welche die Freiheiten menschlicher Ziele zu hemmen suchten. Dieser Wille zur Macht entlädt sich in Marlowe's Dramen allerdings zunächst mit "pubertärer" Wucht und hinterlässt Verheerung, Tod, Verderben und Gedanken an bittere Taten fraglichen Werts, um stetig mehr zu einem neuen moralischen Wertekanon menschlicher Tugenden vorzustossen.

Es erscheint zwangsläufig, dass Marlowe kraft seiner Gedanken und Persönlichkeit in einen Konflikt mit den Institutionen Staat und Kirche geraten musste, die ihren eigenen Machtanspruch und ihre Verbindung mit der politischen Herrschaft zu behaupten hatten. Marlowe kann als Person und in seinen Werken damit als Kritiker oder sogar Reformator erkannter Missstände erkannt werden, wie man das von den Werken der Frühphase eines so herausragenden Geistes erwarten würde. Marlowe's Helden haben sich dem Diesseits, der Erde, und nicht mehr dem Jenseits und dem Himmel verschworen, selbst »Dr. Faustus« in seinem Bestreben, die Geheimnisse des Kosmos zu ergründen.

Ausbildung und Erziehung

Die Extrembegabung Marlowe's muss früh aufgefallen sein und er dürfte als Wunderkind (»*prodigy*«) gegolten haben. Samuel Blumenfeld geht aufgrund idirekter Hinweise und Quellen so weit, zu vermuten, dass Marlowe im 9. bis 12. Lebensjahr den jugendlichen Dichter Philip Sidney auf seiner mehrjährigen Europareise (Mai 1572-Juni 1575, davon 1574 ca 8 Monate in Italien,Venedig, Padua, Genua, Florenz) als »Page« begleitet hat. Diese Annahme wird durch Quellen in

Kapitel 11 gestützt (William Basse, Indiz 16, S.Seite 525). Sidney weilte zu Beginn seiner Reise am 24. August 1572 in der englischen Botschaft in Paris, als sich dort die »Bartholomäusnacht« (vgl. Marlowe's »Das Massaker von Paris« S.Seite 278f) ereignete. Dies würde erklären, warum Marlowe sein Stipendium an der King's School in Canterbury erst nach dieser Europareise und sein Matthew-Parker-Stipendium am Corpus Christi College der Universität Cambridge verspätet (mit 16 oder 17 Jahren) beginnen konnte.

Manche Experten gehen davon aus, dass Marlowe's Schulgebühren von Sir Roger Manwood[11] gezahlt wurden, einem Freund von John Parker, dem Sohn des Erzbischof von Canterbury, Matthew Parker. Dieser hatte die jährliche Vergabe eines Universitätstipendiums an einen Schüler der Kings School ausgelobt, das Marlowe 1580 erhielt. Als Manwood[12] 1592 starb, verfasste Marlowe auf ihn eine lateinische Elegie. Für den Erhalt seines Cambridge Stipendiums musste Marlowe – entsprechend der Vergaberichtlinien – ein lateinisches Gedicht verfassen, einen einstimmigen Choralgesang präsentieren und seine Meisterschaft der lateinischen Syntax und Grammatik nachweisen.

Aus seiner Studienzeit am Corpus Christi College sind seine Übersetzungen von Lucanus' »De bello civili« aus dem Lateinischen in englische Blankverse (S.Seite 264ff.) und seine Übersetzungen von Ovids »Amores« (S.Seite 262ff.) in rhythmische Couplets, wie er sie später in »Hero und Leander« verwendete, erhalten geblieben. Marlowe muss in der Zeit in Cambridge seine Fähigkeiten massiv entwikkelt und erweitert haben und zum Schöpfer des sogenannten Shakespeare'schen Blankversdrama geworden sein. Bereits im Alter von 15 oder 16 Jahren dürfte er mit dem Schreiben seiner Dramen begonnen haben. Eines der ersten vollständigen Theaterstücke Marlowe's soll »The True History of George Scanderbeg« gewesen sein, das auf dem Leben des heroischen Prinz Castrioto von Albanien basiert und das ebenso verloren gegangen ist wie ein zweites vermutetes Jugendwerk namens »Coluthus, der Raub der Helena«. Dies soll Marlowe 1587 aus dem Griechischen in eine englische Reimform übertragen haben.

Marlowe dürfte bereits in Cambridge sein Drama »Dido, Königin von Karthago«, das auf einem epischen Gedicht Virgils basierte, und sein pathetisches Drama »Tamerlan der Große« konzipiert haben, mit dem er an den Londoner Theatern reüssierte (S.162ff.). 1584 wurde ihm im Alter von 20 Jahren der Bachelor of Arts (B.A.) verliehen. Nach Erhalt seines »Master of Arte« (M.A.) verließ er 1587 mit 23 Jahren nach sechseinhalbjährigem Studium mit vielen Abwesenheiten Cambridge und arbeitete in London, – wie später zu zeigen sein wird – an den dortigen Gerichtshöfen

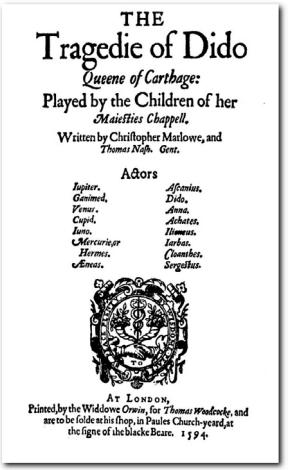
11 Von J.Ayres u.a. als leibicher [unehelicher] Vater von Marlowe erkannt: http://www.marlowe-society.org/pubs/journal/downloads/rjo7articles/jlo7_03_ayres_gregorio.pdf

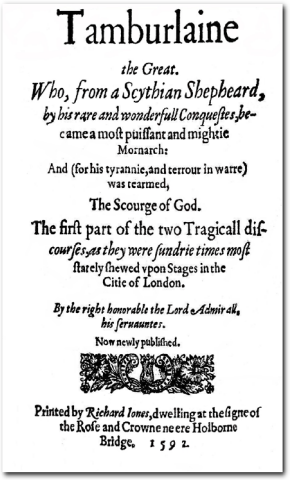
12 Epitaph to Sir Roger Manwood. Attributed to Christopher Marlowe : http://www.rey.prestel.co.uk/manwood.htm

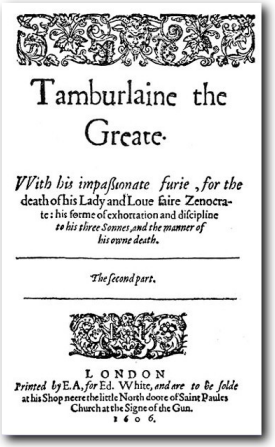
(Court of Innes), wahrscheinlich im Auftrag von William Cecil.

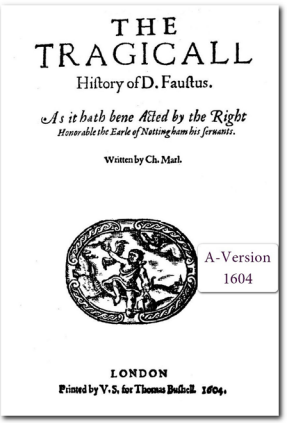
Im Zeitalter des Geniekults in der 2.Hälfte des 19.Jahrhunderts wurde Shakespeare's überragende Bildung und Persönlichkeit, die kaum noch eine Entwicklung nötig habe, als *angeboren* angesehen. Diese Ansicht entsprach einem Zeitgeist, der lange überholt ist. Experten mit Kenntnissen über die Kriterien eines Genies können aus den vorhandenen Quellen über William Shakspere aus Stratford (anders als bei Marlowe) keine Anzeichen für ein Genie »herausdestillieren«.

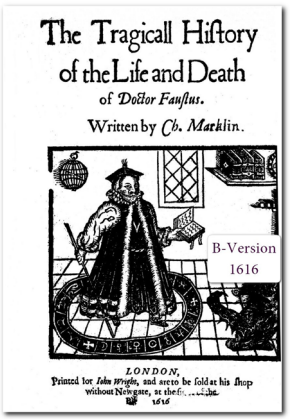
Von Marlowe sind verschiedene Belege für seine frühe extreme Sprachbegabung in Form von Übersetzungen (aus dem Lateinischen) erhalten geblieben.

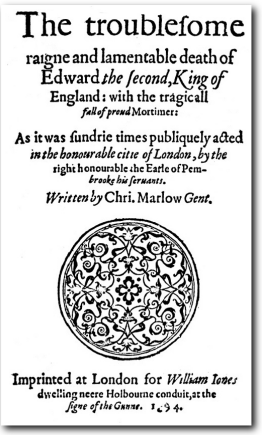

THE
Tragedie of Dido
Queene of Carthage:
Played by the Children of her
Maiesties Chappell.
Written by Christopher Marlowe, and
Thomas Nash. Gent.
Actors
Iupiter. Aeneas.
Ganimed. Dido.
Venus. Anna.
Cupid. Achates.
Iuno. Ilioneus.
Mercurie,or Iarbus.
Hermes. Cloanthes.
Aeneas. Sergestus.
AT LONDON,
Printed,by the Widdowe Orwin, for Thomas Woodcocke, and
are to be solde at his shop, in Paules Church-yeard,at
the signe of the blacke Beare. 1594.


Tamburlaine
the Great.
Who, from a Scythian Shepheard,
by his rare and wonderfull Conquestes,be-
came a most puissant and mightie
Monarch:
And (for his tyrannie,and terrour in warre)
was tearmed,
The Scourge of God.
The first part of the two Tragicall dis-
courses,as they were sundrie times most
starely shewed vpon Stages in the
Citie of London.
By the right honorable the Lord Admirall,
his seruauntes.
Now newly published.
Printed by Richard Iones,dwelling at the signe of
the Rose and Crowne neere Holborne
Bridge. 1592.


Tamburlaine the
Greate.
With his impassionate furie ,for the
death of his Lady and Loue faire Zenocra-
te: his forme of exhortation and discipline
to his three Sonnes,and the manner of
his owne death.
The second part.
LONDON
Printed by E.A.for Ed. White,and are to be solde
at his Shop neere the little North doore of Saint Paules
Church at the Signe of the Gun.
1606.


THE
TRAGICALL
History of D. Faustus.
As it hath bene Acted by the Right
Honorable the Earle of Nottingham his seruants.
Written by Ch. Marl.
A-Version
1604
LONDON
Printed by V.S. for Thomas Bushell. 1604.


The Tragicall History
of the Life and Death
of Doctor Faustus.
Written by Ch. Marlin.
B-Version
1616
LONDON,
Printed for John Wright, and are to be sold at his shop
without Newgate, at the sig[illegible]
1616


The troublesome
raigne and lamentable death of
Edward the second,King of
England: with the tragicall
fall of proud Mortimer:
As it was sundrie times publiquely acted
in the honourable citie of London, by the
right honourable the Earle of Pem-
brooke his seruants.
Written by Chri. Marlow Gent.
Imprinted at London for William Iones
dwelling neere Holbourne conduit,at the
signe of the Gunne. 1594.

Christopher Marlowes Werke und Übersetzungen (1)

Seine Lucanus-Übersetzung lässt bereits den martialischen Ton und Donner von

Christopher Marlowes Werke und Übersetzungen (2)

Marlowe's späterem Drama »Tamerlan« erahnen. Anhand des Zueignungstextes Marlowe's an Mary Countess of Pembroke[13] (Mary Sidney) lassen sich seine überragenden Lateinkenntnisse und seine Fähigkeit, Dichtungen frei in englische und

[13] Dedication to Mary Herbert, Countess of Pembroke. Attributed to Christopher Marlowe, translation by Peter Farey : **http://www.rey.prestel.co.uk/pembroke.htm**

lateinische Verse zu übersetzen, erahnen. Das zweite, neun Monate nach »Venus und Adonis« erschiene Versepos »Lucretia« (1594) basierte auf Ovids »Fasti«, das zu Shakspere's Zeiten noch nicht ins Englische übersetzt war. Shakspere könnte es nur bei vollständiger Beherrschung der lateinischen Sprache gelesen haben, ebenso wie andere römische Schriftsteller (Plautus, Horaz, Juvenal, Lucretius, Cicero, Augustinus etc.).

Kontakte zu Hof und Adel

Marlowe muss bereits früh in höfischen Kreisen verkehrt haben. Er genoss im Alter von 20 Jahren (etwa ab 1584) hohes Ansehen bei höchsten Stellen von Krone und Regierung, insbesondere bei William Cecil und seinem Sohn Robert Cecil (Lord Salisburie, der kaum älter als Marlowe war und teilweise gleichzeitig wie er an der Universität Cambridge studierte), bei Sir Francis und dessen Vetter Thomas Walsingham und anderen am Hof um Königin Elisabeth.
Quellen lassen nicht erkennen, dass Shakspere jemals eine Verbindung zu Hof und Adel hatte. Es ist bis heute nicht erklärt, wie er sein extensives Wissen über das höfische Leben englischer und europäischer Adelshäuser erworben haben könnte, das in seinen Theaterstücken zum Tragen kommt. Shakespeare's Stücke spielen fast ausschließlich in der Oberschicht. Bei Marlowe wird diese Verbindung sichtbar. Sie stellt ein Indiz dar, in ihm und nicht in Shakspere das Dichtergenie zu erkennen.
Allein der Brief (s.unten) des »Privy Council's« vom 29. Juni 1587 an die Universität Cambridge (unterschrieben vom Schatzkanzler, William Cecil und dem Erzbischof von Canterbury, John Whitgift) erbringt den Nachweis, dass sich Marlowe im Alter von 23 Jahren im Umfeld der Krone bewegt haben muss. Es muss erhebliches Interesse von Seiten der Königin und des Kronrats bestanden haben, dass Marlowe das wegen seiner Abwesenheiten verweigerte Master's Diplom [»*degree*«] nicht verwehrt werde. Die Universitätsleitung in Cambridge war offensichtlich nicht darüber informiert worden, in welchem Auftrag Marlowe in Frankreich unterwegs war *(»by those that are ignorant in th'affaires he went about«*). Königin Elisabeth bescheinigt Marlowe, dass er zum Wohl des Landes beschäftigt gewesen sei und es verdient habe, dafür belohnt zu werden *(»deserved to be rewarded for his faithfull dealinge«).*

Es ist nicht bekannt, ob Marlowe's Regierungsdienste darin bestanden, Medungen zwischen ausländischen Botschaften und Königshöfen zu überbringen oder ob er einer der regelmäßigen Attachés, (Reise-)Begleiter, Diplomaten von Francis Walsingham war. Es gilt als wahrscheinlich, dass er als »Kurier« und »Boschafter« (»*messenger*«) tätig war – wie übrigens auch intensiv in seinem zweiten »posthumen« Lebensabschnitt (Kapitel 11). Es ist in keiner Quelle belegt, dass Marlowe eine regelrechte Spionage- oder Agententätigkeit für Francis Walsingham

ausübte. Er muss vom Privy Council mit »höheren« Aufgaben betraut gewesen sein. Der Wortlaut des Briefs des Kronrats an die Universität Cambridge:

> *»Whereas it was reported that* ***Christopher Morley*** *was determined to have gone beyond the seas to Reames* [Reims] *and there to remaine, Their Lordships thought good to certefie that he had no such intent, but that in all his accions he had behaved him selfe orderlie and discreetlie wherebie he had done her Majestie good service, & deserved to be rewarded for his fathfull dealinge: Their Lordships request that the rumor thereof should be allaied by all possible meanes, and that he should be furthered in the degree he was to take this next Commencement: Because it was not her Majesties pleasure that anie one emploied as he had been in matters touching the benefitt of his Countrie should be defamed by those that are ignorant in th'affaires he went about.«*
>
> *To this are appended the titles of the Lord Archbishop (John Whitgift), Lord Chancelor (Christopher Hatton), Lord Thr*[easur]*er (William Cecil), Lord Chamberlaine (Henry Carey) and Mr. Comptroler (James Crofts).«*[14]

Aus einem Brief von Elizabeth Talbot, Countess of Shrewsbury, an William Cecil vom 21. September 1592 geht hervor, dass Marlowe zwischen 1589 und 1592 Tutor und Hauslehrer (»*reader*« und »*attendant*«) ihrer Enkelin Lady Arabella Stuart war :

> *»One* ***Morley,*** *who hath attended on Arbell and read to her for the space of three year and a half, showed to be much discontented since my return into the country, in saying he had lived in hope to have some annuity granted him by Arbell out of her land during his life, or some lease of grounds to the value of fourty pound a year, alleging that he was so much damnified by leaving the University (…) I understanding by divers that* ***Morley*** *was so much discontended, and withall of late having some cause to be doubtful of his forwardness in religion (though I cannot charge him with papistry) took occasion to part with him. After he was gone from my house, and all his stuff carried from hence, the next day he returned again, very importunate to serve, without standing upon any recompense (…) From my house at Hardwyck, the 21st Sept. 1592.«*

Diese Quelle[15] ist lange ignoriert worden, bis erkannt wurde, dass Elisabeth Talbot im September 1589 die Zentrale ihres geschäftlichen Imperiums von Hardwick, Derbyshire nach London verlegte und sich Arabella Stuart somit zur selben Zeit wie Marlowe in London aufgehalten haben dürfte. Da Arabella Stuart zu den unmittelbaren Anwärterinnen auf die Nachfolge von Königin Elisabeth gehörte (Nichte von Maria, Königin von Schottland, und Cousine von James VI. von Schottland) und ein »potentielles Risiko« für die Königin darstellte, ließe sich auch spekulieren, dass der gebildete und sprachmächtige Marlowe als Tutor eingesetzt worden war, um die Krone (Francis Walsingham und William Cecil) stets mit »Erkenntnissen« über Arabella Stuart zu »versorgen«.

[14] J. Leslie Hotson: The death of Christopher Marlowe, London/Cambridge 1925, S.58/59; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/deathofchristopho0807 2mbp#page/n69/mode/2up

[15] Bradley E. T.: Life of The Lady Arabella Stuart, London 1889, S.78; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/lifeofladyarabelo1smituoft#page/78/mode/2up

Obwohl Henry Wriothesley fast zehn Jahre jünger als Marlowe war, haben sie zwei Jahre zeitgleich in Cambridge studiert. Wriothesley besuchte das gleiche College (St. John) wie der ebenfalls zu dieser Zeit anwesende Dichterfreund Marlowe's Thomas Nashe. Es ist unwahrscheinlich, dass Marlowe Wriothesley nicht begegnet ist.

Die politische Macht von William Cecil (1520–1598)[16] und seines politischen Erben und Sohnes Robert Cecil (1563–1612) übertraf damals die aller anderen. Unter der Regentschaft von Elisabeth I. und Jakob I. lenkten sie von 1558 bis 1612 die Geschicke des Staates. Sie werden als umsichtig, weitblickend, moderat, aber auch als listig und zum Teil skrupellos in der Anwendung von Macht beschrieben, als Männer, die der Krone wie auch dem Wohl ihrer Familien ergeben dienten. William Cecil wurde bereits 1581 Vormund (»*royal ward*«) des achtjährigen Henry Wriothesley (1573–1624), als dessen Vater starb. Er übte auf ihn einen erheblichen Einfluss aus. Henry erhielt damals den Titel des »3rd Earl of Southampton«. Es erscheint wahrscheinlich**,** dass Marlowe William Cecil, in dessen Diensten er laut verschiedener Quellen seit Anfang der 1580er Jahre stand, über Vorkommnisse in Cambridge informierte, solange er dort zusammen mit Henry Wriothesley studierte. Dem im Mai 1593 lebensbedrohten Marlowe dürfte Cecil durch seine Unterstützung der Todesvortäuschung entscheidend geholfen haben, zu überleben, »formal« rasch eine neue Identität zu erhalten und Henry Wriothesley als Patron für sein Erstlingswerk »Venus und Adonis« benennen zu dürfen . (S.Seite 157ff).

Bereits im Januar 1592 muss William Cecil Marlowe unterstützt haben: Marlowe (»Christofer Marly«) wurde im niederländischen Vlissingen (engl.**:** Flushing), einer damaligen englischen Garnisonsstadt, von einem gewissen Richard Baines (der ihn ein Jahr später der Häresie und des Atheismus beschuldigte, S. Seite 128f) bezichtigt, falsche Schillinge gemünzt und verräterische Absichten gehegt zu haben, und verhaftet. Der dortige Gouverneur Robert Sidney (1554–1586, Bruder des Dichters Philip Sidney und Mary Sidney's, Countess of Pembroke, 1561–1621) muss Marlowe gekannt haben[17]**:** er schickte ihn mit einem Brief (26. Januar 1591/2) zurück nach England zu William Cecil, der über die Angelegenheit zu entscheiden hatte. Er war kurz darauf nachweislich auf freiem Fuß, seine Verbindungen zu William Cecil dürften hilfreich gewesen sein. Marlowe

16 Vgl. Martin A. S.Hume**:** The great Lord Burghley. A Study in Elizabethan Statecraft. New York 1898; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/cu31924027985112#page/n11/mode/2up,

17 Ein gewisser »Thomas Powell«, der mit erheblicher Plausibilität als Pseudonym Marlowe's diskutiert werden kann, widmete 1598 Robert Sidney »Loves Leprosy«.- Ebenso »Abraham Fraunce« (Abrahami Fransi) ein »Insignium Armorum...« (1588). Auf die Problematik der dubiosen Person Fraunce, der zwischen 1587 und 1592 seine 7 Werke Mitgliedern der Familie Sidney zueignete, wird in diesem Buch nicht eingegangen

muss sowohl Lord Northumberland als auch der Theatergruppe Lord Strange's Men gut bekannt gewesen sein:

> *»(…) the scholar [Christofer Marly] sais himself to be very wel known to the Earle of Northumberland and my Lord strang (…)«*[18]

Beispiele adeliger und hochgestellter Personen, zu denen sich Verbindungen zu Marlowe herstellen lassen

Er war mit der noblen Familie der Walsinghams aus Kent befreundet und man kann vermuten, dass er anfangs »in Diensten« des einflussreichen Francis Walsingham[19] stand, dem »Außenminister und Abwehrchef« von Königin Elisabeth, der das Auslandsnetz von Informanten und Botschaftern kontrollierte. Dessen

[18] J. A. Downie and J. T. Partnell: Constructing Christopher Marlowe, Cambridge 2000; Onlineversion:http://assets.cambridge.org/97805215/72552/sample/9780521572552wsc00.pdf

[19] Vgl. Karl Stählin: Sir Francis Walsingham und seine Zeit, Heidelberg 1908; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/sirfranciswalsioostgoog#page/n8/mode/2up

jüngerer Vetter Thomas Walsingham erbte nach Francis Walsinghams Tod 1590 das Anwesen in Chislehurst in Kent und war Marlowe's Freund und Schutzpatron. Dessen Sohn wiederum, (Thomas Walsingham II.), heiratete die Enkelin von Sir Roger Manwood, dem Marlowe zu seinem Tode 1592 ein lateinisches Epitaph widmete, das seine Tugenden herausstellte.

Vater und Sohn: William und Robert Cecil (ca 1596)

Mary Sidney (1561–1621), die Schwester von Philip und Robert Sidney, war eine der gebildetsten Frauen ihrer Zeit in England.[20] Sie beherrschte zahlreiche Sprachen (wie Französisch, Italienisch, Latein und Griechisch) und mehrere Musikinstrumente. Sie galt als Günstling von Elisabeth I., die sie 1575 an den Hof einlud. 1577 heiratete sie Henry Herbert, den 2nd Earl of Pembroke, und wohnte zumeist auf dem Anwesen der Familie Pembroke, dem Wilton House nahe Salisbury, Wiltshire. Sie umgab sich mit Dichtern und Musikern, unter ihnen Marlowe,

[20] Vgl. Francis Berkely Youn: Mary Sidney, Countess of Pembroke, London 1912; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/marysidneycounteooyounuoft#page/n9/mode/2up

von dem ein Zueignungstext an Mary Sidney und verschiedenste Quellen erhalten geblieben sind, die auf eine Verbindung hinweisen (Kap. 11, N.Breton S.170ff, T.Mathew, Indiz 17 S.584ff.). Mary Sidney, drei Jahre älter als Marlowe, muss für Marlowe in seiner frühen Adoleszenz (1579/80) die weitaus prägendste Beziehung gewesen sein. Unter Mary's vier Kindern befanden sich die beiden Söhne William und Phillip, denen 1623 die »First Folio« gewidmet wurde. Blumenfeld geht davon aus, dass der Liäson zwischen Mary Sidney und Marlowe (Sommer 1579) die Geburt des Sohnes William Herbert (*8.April 1580) entstammte[21].

Die Argumentation, der Verfasser der Shakespeare'schen Werke müsse adeligen Verhältnissen entstammen (wie Edward de Vere, Earl of Oxford), ist nicht nur deshalb nicht plausibel, weil sonst Marlowe nicht diskutiert werden könnte. Wenn es unmöglich gewesen wäre, aus einfachen sozialen Verhältnissen zu einem herausragenden Dichter aufzusteigen, hätte es Marlowe nicht gegeben. Als Sohn eines Schuhmachers, (»c*obler*«), im gleichen Jahr wie Shakspere (Sohn eines Handschuhmachers, »*glover*«) geboren, entwickelte er sich trotz niedriger Herkunft zu einem brillianten Intellektuellen, zu einem gefeierten Literaten und zu einem Superstar des englischen Theaters.

In den Neunzigerjahren des 16. Jahrhunderts [nach 1593] soll Walter Raleigh[22] eine Antwort auf Marlowe's populäres Gedicht »The Passionate Shepherd to his Love«, das Marlowe noch in seiner Zeit in Cambridge unter dem Einfluss von Ovid geschrieben haben. Die Antwort des um zwölf Jahre älteren Walter Raleigh lässt darauf schließen, dass Raleigh den Wunsch verspürt haben muss, Marlowe über sein tragisches Schicksal hinwegzuhelfen und ihm zu signalisieren, dass er ihm gewogen bleibe[23] (S.S.371f). Das Gedicht kann als eine tröstende Replique eines Freundes interpretiert werden. Es zeigt eindrücklich, welche Verbindungen Marlowe zu Adel, Hof und Krone gehabt haben muss und wie er geschätzt wurde. Mehrere Passagen in Raleighs Gedicht sprechen dafür, dass er um Marlowe's Identitäts- und Namensverlust wusste. Anders ist die dritte Strophe mit Begriffen wie »*winter reckoning*«, »*fancy spring but sorrows fall*«, »*soon forgotten*«, »*in reason rotten*«, »*complains of cares to come*« und anderen nicht interpretierbar (S.Seite 214f).

Auch die letzte Strophe »*But could youth last and love still breed/Had joys no*

21 Folgt man John Davies Epigram 93 in »The Scourge of Folly«(1611), das er Phillip Herbert zueignete, so kannte man annehmen, dass Davies (einer der Tarnnamen des Dichters,S.Seite 90ff, S.Seite 596ff) in Phillip Herbert seinen Sohn vermutete(»*But had I wist thou hadst been borne from mee on fortune floud, I would have followed Thee.*«)

22 Vgl. Edmund Gosse: Raleigh, London 1886; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/raleighoogoss#page/n5/mode/2up; sowie: Henry Pemberton: Shakspere and Sir Walter Ralegh, Philadelphia and London 1914; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/shakspereandsir01smytgoog#page/n8/mode/2up

23 Luminarium: Antology of English Literature: Sir Walter Raleg: The Nymph's Reply to the Sheperd : http://www.luminarium.org/renlit/nymphsreply.htm

date nor age no need« kann interpretiert werden, dass Marlowe nicht gestorben war, dass aber die Freuden der Jugend verweht waren und die jetzige Zeit (»*date*«, »*age*«) andere Notwendigkeiten (»*need*«) erforderte.

Walter Raleigh
DIVER'S DIVINE EXHORTATIONS

(The nymph's reply to the shepherd)
If all the world and love were young,
And truth in every shepherd's tongue,
These pretty pleasures might me move
To live with thee and be thy love.

Time drives the flocks from field to fold
When rivers rage and rocks grow cold;
And Philomel becometh dumb;
The rest complains of cares to come.

The flowers do fade, and wanton fields
To wayward winter reckoning yields:
A honey tongue, a heart of gall,
Is fancy's spring, but sorrow's fall.

The gowns, thy shoes, thy beds of roses,
Thy cap, thy kirtle, and thy posies
Soon break, soon wither, soon forgotten,
In folly ripe, in reason rotten.

Thy belt of straw and ivy buds,
Thy coral clasps and amber studs,
All these in me no means can move
To come to thee and be thy love.

But could youth last and love still breed,
Had joys no date nor age no need,
Then these delights my mind might move
To live with thee and be thy love.

Christopher Marlowe:
THE PASSIONATE SHEPERD TO HIS LOVE

Come live with me, and be my love
And we will all the pleasures prove
That hills and valleys, dales and fields
Woods, or steepy mountain yields

And we will sit upon the rocks,
Seeing the shepherds feed their flocks
By shallow rivers, to whose falls
Melodious birds sing madrigalS.

And I will make thee beds of roses
And a thousand fragrant posies;
A cap of flowers, and a kirtle
Embroidered all with leaves of myrtle;

A gown made of the finest wool
Which from our pretty lambs we pull;
Fair-lined slippers for the cold,
With buckles of the purest gold;

A belt of straw and ivy-buds,
With coral clasps and amber-studs:
And if these pleasures may thee move,
Come live with me, and be my love.

The shepherd-swains shall dance and sing
For thy delight each May-morning:
If these delights thy mind may move,
Then live with me and be my love.

Dass Walter Raleigh Marlowe bewundert haben muss, geht aus Schriften[24] hervor, in denen er auf Marlowe's »Tamerlan« und andere Werke Bezug nimmt: *(»The most mighty princes of the world …!)*

> *»If God, who is the author of all our tragedies, hath written out for us and appointed us all the parts we are to play, and hath not in their distribution been partial to the*

[24] Sir Walter Ralegh. His Familiy and private Life, New York 1962; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/sirwalterralleghoo1415mbp#page/n5/mode/2up.

most mighty princes of the world that appointed Bajazet to play the Grand Signor of the Turks in the morning and in the same day the footstool of Tamburlaine.«

Beziehungen zu Anthony Bacon, Thomas Walsingham und den Brüdern Ferdinando und William Stanley

In »Verlorene Liebesmüh« lässt Shakespeare ein intimes Wissen über die Vorgänge am französischen Hof von Navarra zur Zeit des jungen Heinrich IV. erkennen. Die Charaktere des Stückes existierten in Wirklichkeit, und nur in Navarra (Auch Francis Bacon weilte in seinen früheren Jahren dort). William Stanley, Earl of Derby, dürfte sich während seiner großen Tour zu Anfang der 1580igerJahre dort für einige Zeit aufgehalten haben. Als Begleiter Stanleys wird ein gewisser »Christopher Marron« erwähnt, der Marlowe (Marron war eine seiner damaligen Schreibweisen) gewesen sein könnte. Er war zur Zeit seines Studiums in Cambridge häufig viele Monate abwesend und stand in Diensten von Francis Walsingham.

Mit gewisser Wahrscheinlichkeit agierte Marlowe nach seinem vermeintlichen Tod eine Zeit lang auch unter dem Decknamen Le Doux (s. Seite 543f.) erneut in Frankreich (nahe Bordeaux), zusammen mit Francis Bacons älterem Bruder Anthony Bacon, der nach dem Tod von Francis Walsingham (1590) teilweise dessen Aufgaben übernommen hatte. Thomas Walsingham, Francis Walsinghams jüngerer Vetter, war Marlowe's Gönner und Patron. Anthony Bacon wäre ohne die Hilfe Heinrichs IV. von Navarra wahrscheinlich einer Strafverfolgung wegen homosexueller Beziehungen nicht entgangen.

Der Vater der Brüder Ferdinando und William Stanley war einer der reichsten und mächtigsten Männer Englands und stand – obwohl Katholik – loyal zu Königin Elisabeth. Sein ältester Sohn Ferdinando war der »Produzent« von Marlowe's Theaterstücken. Er starb 1594, vermutlich an einer heimtückischen Vergiftung. Er und sein Bruder William standen Königin Elisabeth und danach Jakob VI. von Schottland, später Jakob I. von England, nahe.

Einfluss auf das Theater

Der Einfluss Marlowe's auf das englische und europäische Theater ist heute unstritig. In den wenigen Jahren seines Theaterlebens in London hat er mehr geschrieben als viele Dichter in ihrer Lebenszeit. Wie kein anderer zuvor hat er das englische Drama revolutioniert. Zum ersten Mal traten »machiavellistische« Bösewichte und titanische Herrscher als Helden auf, prallten unterschiedliche Religionen und Weltbilder in seinen Theaterstücken aufeinander. In seinen Tragödien (»•Dido«, »•Ta-

merlan Teil I und II«, »•Das Massaker von Paris«, »•Dr. Faustus«, »•Der Jude von Malta«, »•Edward II.«) entwickelte Marlowe einen Blankvers von epochemachender Wirkung. Wie weit die generelle Wertschätzung der dramatischen Kunst Marlowe's reichte, kann man an so angesehenen Schöpfern deutscher Bühnenwerke wie Goethe und Brecht erkennen, die sich intensiv mit inhaltlichen und dramaturgischen Aspekten von Marlowe's »Dr. Faustus« (S.Seite 284ff.) beziehungsweise von »Edward II.« (S.Seite 292ff) auseinandergesetzt haben.

Bereits gegen Ende des 19. und zu Anfang des 20. Jahrhunderts gab es eine Reihe von Autoren, die in Marlowe den Autor früher Shakespeare-Dramen erkannten (zum Beispiel Frederik G. Fleay[25]). Da sie diese Einsichten nicht mit Marlowe's Tod in Übereinstimmung bringen konnten, entwickelten sie zum Teil ausgefallene Theorien darüber, wie die Plagiate Shakespeare's entstanden sein konnten, und malten sich bizarre Kooperationen zwischen beiden Dramatikern aus. So schrieb Sidney Lee 1903 im »Dictionary of National Biography« (DNB)[26] über Marlowe, dass dieser aufgrund interner Evidenz (Teil-)Autor von »Titus Andronicus« gewesen sein und den größten Teil (Part II und III) von »Heinrich VI.« und auch »Edward III.« geschrieben haben müsse.

Von anderen Experten wurde früh bezweifelt, dass Shakspere das Historiendrama »Heinrich VI.« verfasst habe, das in drei Teilen in der »First Folio« erschien, weil in einer Auflistung englischer Schriftsteller bei Francis Meres 1598 unter den Shakespeare-Stücken »Heinrich VI.« nicht auftauchte und weil erhebliche stilistische Unterschiede gegenüber Shakespeare's späteren Dramen erkennbar wurden. Im ersten Teil von »Heinrich VI.« erkannten Experten die dramatische Ausdrucksweise des jungen Marlowe.[27] Sie gingen davon aus, dass dieser Teil von »Heinrich VI.« anfangs noch als eigenständiges Stück angelegt war, mit Talbot als Helden und formulierten früh, dass Shakespeare nach »Marlowe'scher Manier« die Figur des tapferen Talbot herausgreift, um ihn zum Mittelpunkt eines blutigen Dramas zu machen. Tucker Brooke[28] wies 1912 überzeugend nach, dass

- ▹Marlowe der alleinige Autor des zweiten und dritten Teils von »Heinrich VI.« gewesen sein müsse,
- ▹ beide Teile erst in der »First Folio« mit geänderten Titeln (»Heinrich VI./2« und »Heinrich VI./3«) versehen wurden,
- ▹ die »First Folio«-Version von »Heinrich VI.« deutlich schlechter sei als das Ori-

[25] Vgl. Frederick Gard Fleay: Shakespeare Manual, London 1876; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/shakespearemanuaooflearich#page/n7/mode/2up

[26] Sidney Lee (Hg.): The Dictionary of national Biography, Oxford 1920, S.841/842; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/dictionaryofnatioosmit#page/840/mode/2up

[27] Vgl. C. F. Tucker Brooke: The Authorship of the Second and Third Parts of »King Henry VI«, New Haven 1912; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/authorshipseconoobroogoog#page/n4/mode/2up

[28] Ebd.

ginal von Marlowe

- es erhebliche Text-, Wort- und Stilähnlichkeiten (Metrik etc.) zwischen der frühen Version und den restlichen Werken Marlowe's gebe.

Verschiedene Experten sind sich einig, dass der Stil von »Heinrich VI.« auf Marlowe als Autor hinweist. Aus einem Pamphlet von Thomas Nashe ist ableitbar, dass bereits 1592 alle Welt ins Theater geströmt war, um den großen Talbot siegen und sterben zu sehen. Shakspere's Existenz ist zu dieser Zeit nicht belegbar.

Auch das Tagebuch des Theateragenten Philip Henslowe dokumentiert 16 Aufführungen eines Stückes »Heinrich VI.« ab März 1592. Zu dieser Zeit muss bereits der zweite und dritte Teil des Dramas existiert haben. Der im Mai 1592 verstorbene Dramatiker Robert Greene schrieb –wie erwähnt– in »Greenes, Groats-worth of Witte«(1592) die Zeile »Tigerherz, in Mimenhaut gesteckt«, die eine Modifizierung des Verses »O Tigerherz, in Weiberhaut gesteckt« aus dem dritten Teil »Heinrichs VI.« (Akt 1, Szene 4) darstellt (S.Seite 313ff).

Der erste Teil von »Heinrich VI.« dürfte um 1590, der zweite um 1591 und der dritte Anfang 1592 entstanden sein. Während der erste Teil in der »First Folio« zum ersten Mal gedruckt wurde, existieren von den beiden anderen Teilen frühere »Quartos« mit den Titeln: »*The First Part of the Contention of the Two Famous Houses of York and Lancaster*« und »*The True Tragedy of Richard Duke of York and the Good King Henry the Sixth*.«[29] Dabei fällt auf, dass »The True Tragedy« nicht von Shakespeare's Truppe, sondern von der Truppe des Grafen Pembroke gespielt worden ist.

In der Entstehungszeit des zweiten und dritten Teils wandte sich Marlowe nach dem vorausgegangenen pathetischen »Tamerlan« dem englischen Historiendrama zu und zeigte mit »Edward II.«, zu welcher dramatischer Meisterschaft er gelangt war. 1593 waren alle Schauspieltruppen durch die lange Phase der Pest wegen geschlossener Theater finanziell geschwächt, womit verschiedene Unregelmäßigkeiten erklärt werden, zum Beispiel, dass Shakespeare's erste Tragödie »Titus Andronicus« außer von seiner eigenen Truppe auch von der des Grafen Pembroke und der des Grafen Sussex gespielt wurde. So schrieben Frederick G.Fleay[30] und Tucker Brooke eine frühere Fassung von »Richard III.«, die 1593 für die Lord Strange's Men geschrieben wurde und bei Marlowe's vermeintlichem Tod unfertig war, Marlowe zu. Der dritte Teil von »Heinrich VI.« stand bereits unter dem Schatten der düsteren Gestalt des buckligen Richard[31] von Gloucester, des späteren Richard III. Experten haben wiederholt betont, dass Figuren wie der Graf von Gloucester oder

[29] Quelle http://special-1.bl.uk/treasures/SiqDiscovery/ui/PageMax.aspx?strResize=no&strCopy=106&page=-1

[30] Frederick Gard Fleay: A chronicle History of London Stage (1559–1642), London 1890; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/cu31924026121263#page/n5/mode/2up

[31] Experten nehmen an, dass als Vorlage für Richard III der intrigante »bucklige« Robert Cecil diente.

der Bischof von Winchester mit ihren Übersteigerungen und ihrem Bombast an Marlowe's »Tamerlan« erinnerten.[32]

Das 1594 gedruckte und von den Earl of Pembroke's Men aufgeführte Stück »Der Widerspenstigen Zähmung « enthält eine große Zahl von »überzufällig« vielen Textparallelen zu »Tamerlan« und »Dr. Faustus« (S.175ff.) und stammt nach Meinung von Experten (James Broughton, Grant White, Frederick G. Fleay) aus der Feder Marlowe's. Auch das 1594 erstmals gedruckte Frühwerk »Titus Andronicus« (S.Seite 316ff) wurde im 19. Jahrhundert mehrheitlich Marlowe (Hazlitt, Broughton, Fleay, Lee, Bullen) zugeschrieben.

Viele Stücke wurden anonym gedruckt, wie etwa die Quarto-Ausgabe von »Titus Andronicus« (1594), von »Romeo und Julia« (1597; S.Seite 340f.), vom ersten Teil von »Heinrich IV.« (1598) und von »Heinrich V.« (1600). Wenn sie von Shakspere geschrieben worden wären, erschiene es kaum einleuchtend, warum der aufstrebende Dramatiker sein Licht so vollständig unter den Scheffel stellte. Bei Annahme allerdings, dass die Stücke von dem unter dem Pseudonym Shake-speare schreibenden Marlowe verfasst wurden, wird die Anonymität einleuchtender.

Die vielen Debatten zu Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die sich mit Marlowe's enger Anbindung an die frühen dramatischen Werke Shakespeare's auseinandersetzten, sind heute vergessen. Die Kontroversen wurden zu Grabe getragen, als ob es diese Probleme und ungelösten Fragen nie gegeben hätte, vor allem, weil Marlowe in dieser Auseinandersetzung keine Lösung ergab, da er längst gestorben war. Trotz unbefriedigender Erklärungsmodelle, aber auch wegen des schon etablierten Shakespeare Mythos (S.Seite 25) erschien es zweckmäßiger, Shakspere auf seinem Thron zu belassen, als bessere und geeignetere Hypothesen zu entwerfen und zu testen!

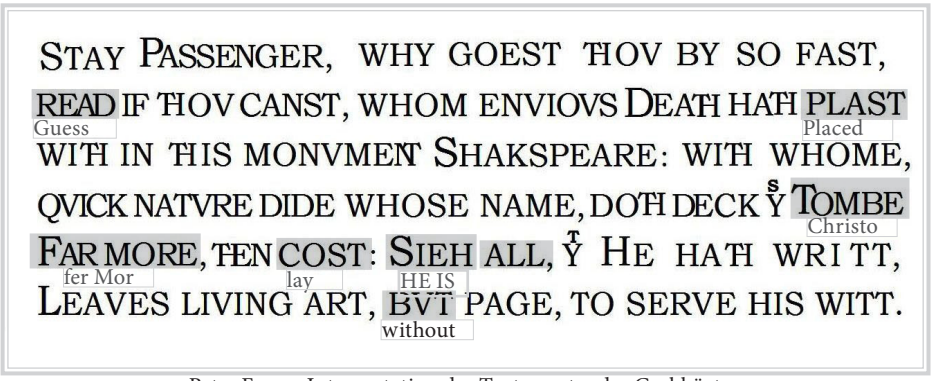
Das Grabmonument in Stratford

Der kryptische Text unter Shakespeare's Denkmal in der Wand der Dreifaltigkeitskirche in Stratford (Bild S.Seite 34, Seite 65) wird von den meisten Experten als schwer verständlich angesehen. Es muss einen Grund gegeben haben, warum ein solch verschraubter Text erdacht wurde, der nur Sinn zu ergeben scheint, wenn sich hinter den Zeilen eine tiefere Wahrheit verbirgt. Die ersten beiden [englischen] Zeilen des Textes unter der Büste tragen etwas Seltsames in sich**:** Der Vorbeigehende (»*passenger«)* wird gefragt, warum er so schnell vorbeigehe, er möge länger verweilen, und raten (»*to read*«[33]), wen der Tod hier niedergelegt habe (»*Read, if*

[32] Vgl. Tucker Brooke**:** The Authorship of the Second and Third Parts of »King Henry VI«, New Haven 1912; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/authorshipseconoobroogoog#page/n4/mode/2up

[33] Die Bedeutung von »to read« war Ende des 16. Jahrhunderts, nach dem Shorter English Oxford Dic-

thou canst, whom envious Death hath plast«) – das ergibt keinen wirklichen Sinn, weil die Büste über dem Text diese Frage doch eigentlich beantwortet. Es wäre ein Leichtes gewesen, in der entsprechenden dichterischen Form zu sagen, wer die hier dargestellte Person war. Der Besucher wird aber aufgefordert, zu erraten, wer hier »wirklich« zu Grabe getragen wurde.



Peter Fareys Interpretation des Textes unter der Grabbüste
[Quick Nature = Shakspeare –– Living Art = Marlowe]

Peter Farey kam nach eingehender Analyse zu einer Interpretation des Spruchs[34], indem er den Text auf der Bodengrabplatte miteinbezog:

*GOOD FREND FOR **IESVS** SAKE FORBEARE,*
TO DIGG THE DVST ENCLOASED HEARE:
BLESTE BE Y^{E} MAN Y^{T} SPARES THES STONES,
AND CVRST BE HE Y^{T} MOVES MY BONES.

Vierzeiliges Epitaph Shaksperes auf der
Bodenplatte in der Trinity Church in Stratford

Seine Lösung, auf die im Detail nicht eingegangen werden soll, bestand darin, in den unterlegten Textanteilen von Monument und Grabplatte eine Art Texträtsel [Rebus] zu erkennen, das den Namen »Christopher Marlowe« und die Kernaussage (»*he is returned in spite of all*«) des Rätsels freigibt.
Die Wahrscheinlichkeit, dass Farey's Deutungsprozess rein zufällig zum vollständigen Namen eines Autorschaftskandidaten geführt hätte, tendiert – nach Peter Farey – gegen null. Offensichtlich hatte der Schöpfer des Epitaphs die Absicht, für den Fragenden und Ratenden Marlowe erkennbar werden zu lassen.

Farey's entschlüsselter Text unter der Büste in heutiges Englisch übersetzt lautet:

tionary (SOED) »to guess« oder »to make out the meaning of a riddle«.

34 Peter Farey: The Stratford Monument. Appendix I – The Monument's Lettering : http://www.rey.prestel.co.uk/epi_1.htm

Stay, traveler, why go you by so fast?
Guess, if you can, whom envious Death has placed
with, in this monument, Shakspere – with whom
living Nature died. Christopher Marley
he is returned, in spite of all. That he hath writ
leaves Art alive, without a page to serve up his wit.

Timon von Athen: Grab und Grabspruch, Metapher auf Marlowe's Leben

Dass Grabsprüche (»*Epitaphs*«) für Shakespeare eine »literarische« Bedeutung besassen, geht unschwer aus »Timon von Athen« hervor[35], das zugleich als eine autobiographische Metapher auf die Besonderheit seines vermeintlichen Todes verstanden werden kann (Kap. 10, S.Seite 439ff.).

Im fünften Akt setzt sich Timon mit seiner eigenen Grabinschrift auseinander**:** Er habe sie konzipiert (»*I was writing of my epitaph*«), man werde sie bald sehen (»*it will be seen tomorrow*«). Er habe seinen »ewigen« Landsitz geplant (»*Timon has made his everlasting mansion*«), der in den umspülten Fluten des Meeres liegen werde. Dorthin solle man kommen, um seiner zu gedenken (»*the turbulence surge shall cover***:** *thither come*!«). Sein Grabspruch möge den Menschen als Orakel dienen (»*let my grave-stone be your oracle*«). Man werde an unverständlichen Worten vorbeigehen und die Sprache werde sie nicht fassen können (»*Lips, let sour word go by and language end***:**«). Aber Gräber seien nur Menschenwerk und sein eigener Tod werde den Menschen Gewinn bringen! *(»graves only be men's work and death their gain«).*

Ein Soldat findet das vermeintliche Grab *(»by all description this should be the place*«) und ruft, wer da sei und stutzt, warum keine Antwort komme (»*No answer! what is tis?«).* Timon ist einerseits tot, sein dauerhafter »Vertreter« Shakspere (»QVICK NATVRE DIDE«) liegt hier begraben, aber wer mag seine Lebensspanne (als Marlowe/alias Shakespeare) ausgedehnt haben(»*who has outstrechted his span*«); einige Rohlinge mögen lesen, dass hier kein Mensch lebe/liege (»*some beast red this; there does not live a man*«). Was auf seinem Grab stehe (Details S.Seite 175ff.), sei nicht zu verstehen *(»Whats on his tomb, I cannot read*«). Der Soldat macht sich eine »Kopie« (»*the character I'll take with wax«),* um sie seinem Vorgesetzten Alcibiades zu bringen, der »erfahren« (»*aged*«) im Entziffern sei (»*our captain hath in every figure skill; an aged interpreter, though young in days*«).

Dieser liest am Ende des Stücks den Grabspruch und interpretiert ihn**:**

»Here lies a wretched corse, of a wretched soul bereft
*Seek not my name***:** *a plague consume you wicked caitiffs left!*
*Here lie I, Timon; who, alive, all living man did hate***:**
Pass by and curse thy fill; but ***pass and stay not here thy gait.«***

35 Aber zum Beispiel auch aus den 160 Epitaphsprüchen von Francis Davison in »A poetical Rapsody«1595

Das Epitaph besagt, dass an dieser Stätte der Leichnam eines »Schurken« liege, der nun seiner schurkenhaften Seele beraubt sei (»*Here lies a wretched corse, of a wretched soul bereft*«). Man solle an dieser Stelle nicht seinen Namen (seine Identität) suchen (»*Seek not my name*«), sondern beim Vorbeigehen über den Inhalt des Grabes fluchen (»*Pass by and curse thy fill*«). Diese Auseinandersetzungen von »Timon« mit seinem Epitaph und seinem Namen (»*seek not my name«)* lassen wenig Zweifel, dass der Dichter an das Grab in Stratford erinnert, in dem nicht nach seinem Namen gesucht werden soll, sondern dass dort nicht er sondern die arme Seele Shakspere (»*wretched soul*«) liege. Eine lebenslang aufrechterhaltene Täuschung ging für Shake-speare [alias Timon] erst mit seinem realen Tod zu Ende. Zur Erinnerung**:** Die Grabinschrift in Stratford lautet**:**

»*Stay passenger, why goest thou by so fast?*«(S.Seite 176)

Diese ähnliche Diktion kann nur besagen, dass Marlowe/alias Shakespeare im Jahr 1616 zum Zeitpunkt von Shakspere's Tod lebte und agierte und an der Abfassung der rätselhaften Inschrift unter Shakspere's Grabbüste in Stratford und damit auch an der Vorbereitung der »First Folio« und an der Vollendung des jahrzehntelang aufrechterhaltenen Komplotts beteiligt war und dass Shakespeare's »Timon von Athen« als spätes oder spät modifiziertes Werk (nach Shakspere's Tod, 1616!) betrachtet werden kann.

Die Hinterbliebenen machen in dem Stück deutlich, dass Shakespeare mit der von Timon verfassten Grabinschrift zum Ausdruck bringen wollte, was er in seinen letzten Jahren angesichts seines Schicksals empfunden habe (»*well express in thee thy latter spirits*«). Durch seinen Geistreichtum und seine Fantasie vermochte er selbst Neptun dazu zu bringen, dass dieser ihn in seinem »tiefen, endgültigen« Grab für immer um seine (verziehenen) Fehler beweinte (»*yet rich conceit, Taught thee to make cast Neptune weep for aye On thy lowe grave, on faults forgiven*«). Timon wählte als seine letzte Ruhestätte das Meer. Hiermit würde deutlich, dass er sich für sein Ende den Gott des Meeres Neptun erkor und dass er - entsprechend »Leander[36]«- seine letzte Ruhestätte in den Weiten der Meere zu finden wünschte.

William Browne und John Cotgrave

Marlowe schrieb – wie Kapitel 11 im Detail zeigt – seit seinem vorgetäuschten Tod 1593 Jahrzehnte unter verschiedensten Pseudonymen, so auch unter »William Browne«. Unter diesem Namen erschien 1616 »Brittania's Pastorals«, zu einer Zeit, in der die Planung und Gestaltung der Grabstätte [in Stratford] anstand. Browne bringt zum Ausdruck, dass er selbst ohne ein Grab zur Erinnerung der Nachwelt liege (»*if thou see fair honour careless lie,* ***without a tomb for after memory***«). Diejenigen, die an seinem Grabe verweilten, sollten die Vorübergehenden darüber auf-

36 https://archive.org/stream/heroandleanderaoochapgoog#page/n76/mode/2up

klären (»*Dwell by the grave, and teach all those that pass*«), wer in diesem Grab liege, im Klartext: welche Leiche ihn dort fälschte (»*To imitate, by showing who it was*«). Die schmerzliche Einsicht in die endgültige »Versiegelung« seiner bleibenden Unerkennbarkeit scheint Browne's Zeilen zu durchströmen.

TEXTAUSSCHNITTE: (William Browne, Brittanias Pastorals 1616)[37]

(The Third Book, The first song)

▷*p.22* *Now a* ***dead soul entomb'd within a living grave.***

▷*p.217* *Or, if thou see fair honour careless lie,*
Without a tomb for after memory,

p.219 *Dwell by the* ***grave****, and teach all those that pass*
To imitate, ***by showing who it was.***

p.221 *This way, Remembrance, thou may'st do some good*

▷*p.400* *if thou hear me speak*. take thy home
receive into ***this dismal living tomb***

▷*p.578* *Let* ***my unblemished name meet with a tomb***
Deservedly unspurn'd, and at home

▷*p.628*.....*there can nought come*
From them to mee, ***unless it be a tomb,***
And that I hold already

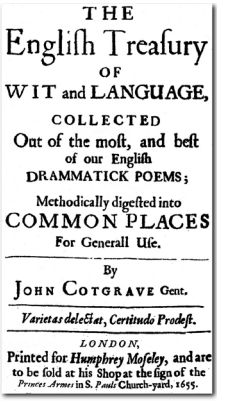
▷*p.648*… .....*and by it I am come*
To ***find a living man within a tomb.***

▷p.137 *But to sit weeping on a* ***senseless tomb***
That hides not dust *enough to count the tears«*

William Browne
»Brittania's Pastorals« 1616

Während sich diese eindrücklichen biografischen Zusammenhänge einem eigenständigen Poeten William Browne schwer zuordnen lassen, bekommen sie für Marlowe unmittelbar Sinn.

In Analogie hierzu dürfte auch der Autor von »**The English Treasury of Wit and Language**«[38](1655-s.Bild, und Gedicht Seite 307) John Cotgrave ein spätes Pseudonym Marlowe's/alias Shakespeare gewesen sein. Bereits der Name „Cotgrave" lässt an eine Metapher von jemand denken, dessen kleine Hütte(»*cot*«) seinem Grab(»*grave*«) entsprach. Unter dem Eintrag »*Of Buriall and Mourning* (S.35-37)« paraphrasierte Cotgrave seine »zweigeteilte« Lebenssituation: Wohlhabende Menschen würden nicht ohne ein christliches Begräbnis in die Grube fahren (»*Rich man doe not go to the pit-hole without complement of Chri-*


THE
English Treasury
OF
WIT and LANGUAGE,
COLLECTED
Out of the moſt, and beſt
of our Engliſh
DRAMMATICK POEMS;
Methodically digeſted into
COMMON PLACES
For Generall Uſe.
By
JOHN COTGRAVE Gent.
Varietas delectat, Certitudo Prodeſt.
LONDON,
Printed for *Humphrey Moſeley*, and are
to be ſold at his Shop at the ſign of the
Princes Armes in S. *Pauls* Church-yard, 1655.

John Cotgrave
»The English Treasury of Wit and Language« 1655

37 http://www.archive.org/stream/poemswilliambrooobrowgoog#page/n12/mode/2up

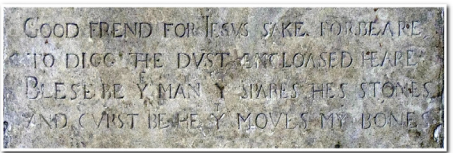
38 Die Entstehungszeit des Werkes dürfte Jahre (Jahrzehnte?) früher gelegen haben (zwischen 1630 und 1645?)

stian Buriall«). Er [der Autor] sollte eigentlich in demselben Zustand und mit den besten Zusicherungen für seine Seele als ehrenwerter »*gentleman*« der Gemeinde »gestorben« sein, (»*I should have dyed in as good Estate and assurance for my soule as the best gentleman in the parish*«), aber sein Monument an auffallender Stelle in der Kirche [in Stratford!], in Form einer Andacht halbiert (»*cut*«), erscheine, als ob er zu seiner Anbetung dorthin abberufen sei (»*had My Monument in a conspicious place of the Church, where I should have been cut in a form of prayer, as if I had been calle'd away at my devotion*«), um in Eile im »Jenseits« zu sein. Aber er eilte in Wirklichkeit mit seinen Büchern und Theaterstücken davon (»*and so, for hast to be in heaven, went tither with my book and spectacles*)

(S.36) If a man doe not erect (in this Age) his own Tomb before he dyes, he shall live no longer in Monuments than the bell rings, the widow weeps. That is, an hour in clamour, and a quarter in rheum; therefore it is most expedient, for the wise, if Don worm (his conscience) find no impediment to the contrary, to be Trumpet of his own vertues.

Hier reflektiert ein Dichter über sein persönliches Unglück**:** er ruhe nicht in seinem Grab (»*his own Tomb*«), verewigt durch ein Monument (»*live no longer in Monuments*«). Dies werde erst am „jüngsten Tag" aufgedeckt werden (»*at the last day I shall be found*«).

(S.37) How then can any ***Monument say here rest the bones*** *till the last day*
….what care I then, tough my last sleep
be in the desert, or in the deep,
no Lamp, nor Taper, Day and night,
to give my Charnell chargeable light;
I have there like quantity of ground,(
And at the last day I shall be found.



Grabinschrift (Shaksperes) auf der Bodenplatte in der Dreifaltigkeitskirche in Stratford (Text s.Seite 176)

Für welchen anderen zeitgenössischen Schriftsteller könnte diese Reflexion über seine letzte Ruhestätte zugetroffen haben? Wer jenseits von Marlowe [alias Shakespeare] könnte sich derart spezifisch über seine ungewöhnliche Grabstätte[39] geäußert haben? (»***How then can any Monument say here rest the bones***«)

Die Sonette

So muss man schließlich manches in Shakespeare's Sonetten ähnlich interpretieren:

►**In Sonett 68** bringt der Dichter zum Ausdruck, dass ihm die »goldenen Ruhmeslocken des Toten« früh abgeschnitten wurden, um ein zweites Leben mit einer anderen Identität zu leben:

39 Erwähnt sei hier Raph Crane (Details s.Seite 196.f), der sich in »The Pilgrimes New-years Gift«(1625) als der Autor des Stratford-Epitaphs zu erkennen gibt.

Aus Shakespeare's Sonett **68**

Before the goulden tresses of the dead,
The right of sepulchers, were shorne away,
To liue a second life on second head,

- ▹**Sonett 72** lässt erkennen, dass sein wahrer Name nach seinem Tod dort begraben werde, wo sein Körper liege**:** »*My name be buried where my body is.*« Dieser »paradoxe« Satz bekommt erst einen Sinn, wenn man um den Identitätsverlust mit Trennung von Name und leibhaftiger Person weiß (Details S.Seite 154f.).
- ▹Auch **Sonett 81** deutet an, dass die Erde Shakespeare (als »Nobody«) nur ein gewöhnliches Grab geben könne, das niemand mehr kenne**:** »A*lthough in me each part will be forgotten (…) Though I (once gone) to all the world must dye (…) The earth can yeeld me but a common graue.*« Nur seine Verse würden als ein Denkmal verbleiben**:** »*Your monument shall be my gentle verse*« (Details S.Seite 245f).

Mit einer gewissen Logik führen uns diese »Reflexionen« in »Shake-speares Sonnets« 68, 72 und 81 zu Marlowe, nicht aber zu Shakspere aus Stratford.

Geniale Persönlichkeit zu Lebzeiten

Zeitgenössische literarische Bewertungen von Marlowe's Begabung und Persönlichkeit weisen darauf hin, dass er in seiner Zeit als konkurrenzlos betrachtet wurde und - wenn wir bedenken, wer manche dieser Poeten waren- er sich auch selbst so sah und beschrieb. So schrieb Henry **Petowe** (1575/6–1636?) etwa, dass kein englischer zeitgenössischer Schriftsteller Marlowe erreichen könne und dass er der »König der Poeten« sei**:** »*Marlowe No English writer can as yet attaine (…) that king of poets.*«[40] [s.Henry Petowe Seite 272].- Thomas **Heywood** (1571–1641) kennzeichnete Marlowe als den besten Dichter seines Zeitalters (»*the Best of Poets in that age*«) und Gabriel **Harvey**[41] schrieb anlässlich von Marlowe's Verschwinden, er sei der höchste Geist der Literatur gewesen**:** »*The highest Mind, that ever haunted Pauls*«[42] (mehr dazu s.auch Coriolan, Indiz 3, S.Seite 429f und Thomas Heywood Seite 601ff).

Solche Bewertungen legen nahe, dass Marlowe jener außergewöhnlichen, jeglichen Rahmen sprengenden Person Shakespeare's entsprochen haben muss, die nicht mit normalen Maßstäben zu messen war. Die Beurteilungen untermauern,

[40] John Henry Ingram**:** Christopher Marlowe and his associates, London 1904, S.250 ; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/christophermarlo1ingrgoog#page/n276/mode/2up

[41] Gabriel Harvey**:** Pierce's Supererogation or a new Praise of the old Ass, London 1593, S. 28; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/piercessupererogooharvrich#page/27/mode/2up

[42] The Works of Gabriel Harvey; London 1884, Vol. 1; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/worksofgabrielhao1harvrich#page/256/mode/2up (Powles steht für Powles Churchyard, dem literarischen Zentrum Londons um den Kirchhof der St. Paul's Cathedral).

dass ein unabhängiger Genius Shakspere neben Marlowe in seiner Zeit nicht existiert hat oder beschrieben wurde.

Auch die Charakterisierung Shakespeare's durch Michael Drayton als eine Person, die sich den ausgezeichneten »Wahnsinn« bewahrt habe, den ein Gehirn eines Dichters zu Recht besitzen sollte (»*For that fine madness still he did retaine, Which rightly should posesse a poets braine«)* entspricht der Vorstellung von einem Extrembegabten, nicht aber der von einer mittelmäßigen Person Shakspere aus Stratford, über den es keine Andeutungen solcher Kennzeichnungen gibt. Dass der Dichter Drayton als einer der Pseudonyme Marlowe/Shakespeare's diskutiert werden muss und er sich in Wirklichkeit unter verschiedenen Pseudonymen subtil (›*that fine madness*‹) selbst beschrieb, wird an anderer Stelle beleuchtet (s.S.607ff).

Thomas Nashe (1567–1600?) schreibt in seinem »The Unfortunate Traveller« verdeckt über Marlowe und nennt ihn dabei »Aretino« (nach dem 1556 gestorbenen italienischen Schriftsteller Pietro Aretino, der aus verschiedenen Gründen hier nicht gemeint sein kann[43]).

Er beschreibt Marlowe als Genie, das nicht seinesgleichen hatte**:**

> »*Before I goe anie further, let me speake a word or two of this* ***Aretine****. It was* ***one of the wittiest knaves that ever God made.*** *If out of so base a thing as inke there may bee extracted a spirite, hee writ with nought but the spirite of inke, and his stile was the spiritualtie of artes, and nothing else; whereas all others of his age were but the lay temporaltie of inkehorne tearmes. For indeede they were meere temporizers, and no better. His pen was sharp pointed lyke a poinyard; no leafe he wrote on but was* ***lyke a burning glasse to set on fire all his readers.«*** [44]

Nashe fühlte sich aufgefordert, Marlowe zu verteidigen und den Gerüchten über Marlowe's Ketzertum entgegenzutreten**:**

> »*Some dull-brained maligners of his accuse him of that (atheist) treatise ›De Tribus Impostoribus Mundi‹. I am verily persuaded it was none of his.*«[45]

Auch in »Nashe's Lenten Stuff« (London 1595) stellt Nashe die Frage, ob jemals jemand von einer göttlicheren Muse als von Kit Marlowe gehört habe**:**

> »*(…) hath anybody in Yarmouth heard of Leander and Hero, of whom divine Msaeus sung, and a diviner muse than him, Kit Marlowe?*«[46]

Gabriel Harvey (1545–1630), 14 Jahre älter als Marlowe, studierte ab Juni 1566 wie dieser am Corpus Cristi College in Cambridge. Er machte 1573 seinen Master of

[43] Charles Nicholl. The Reckoning**:** The Murder of Christopher Marlowe, Chicago 1995.

[44] Thomas Nashe, The Unfortunate Traveller«, Oxford 1920, S.87/88; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/unfortunatetraveoonashuoft#page/n87/mode/2up

[45] Bibliotheca Augustana**:** Detribus impostoribus **:** http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost17/Mueller/mue_impo.html.

[46] Nash's Lenten Stuff. Herausgegeben von Charles Hindley, London1871,S.66;Onlineversion**:**http://www.archive.org/stream/nashslentenstufoonashgoog#page/n90/mode/2up

Arts. Ab 1580 war er für einige Jahre in offizieller Funktion am College, zeitweise (1583/84) als Junior Proctor tätig. Harvey arbeitete zum Zeitpunkt von Marlowe's Verschwinden in London. Geht man von Harveys erhalten gebliebener Bibliothek aus, so muss er eine hoch gebildete Person[47] gewesen sein. Beide, Nashe und Harvey, werden von W.C., dem Autor von »Polimanteia« (S.Seite 475ff.) vergleichend bewertet. Harvey verfasste nach Marlowe's Tod ein Sonett in einem »*New Letter of Notable Content*«(Bild S.183), in dem er 1593 als das fatale Jahr (»*the fatall yeare of yeares is ninety three*«) bezeichnet, als Marlowe starb (»*the Tamburlaine voutsafes to dye«).* Er beschreibt Marlowe als »gigantischen Geist« (»*that Gargantuan minde*«), als den höchsten Geist, der je die Literatur beherrschte(»*highest minde that ever haunted Powles*«), als überragenden Atem (»*sky-surmounting breath*«), als Atem, der das Trommelfell zum Schwellen brachte (»*that breath taught the Timpany to swell*«), als Mann, dessen Geist über Kent[48] triumphierte (»w*hose mind triumph'd on Kent*«) aber auch als jemanden, der stolz und selbstüberheblich war und weder Gott noch den Teufel fürchtete**:**

> *»The hawty man extolled his hideous thoughtes, And gloriously insultes upon poore soules (…) He that nor feared God, nor dreaded Div'll, Nor ought admired, but his wondrous selfe***:** *Like Junos gawdy Bird, that prowdly stares, On glittring fan of his triumphant taile.«*[49]

Diese »unvorteilhafte« Bewertung erstaunt keineswegs**:** ein Mensch von der Genialität eines Marlowe/alias Shake-speare dürfte auf andere Menschen stolz, überlegen und arrogant gewirkt haben. Man erkennt unschwer das Bild eines nach Aufmerksamkeit lechzenden, »geltungsbedürftigen« Dichters, der nach seinem Identitätsverlust darunter gelitten hat, nicht mehr sichtbar zu sein und öffentlich gefeiert zu werden.

Warum Nachrufe nur auf Marlowe?

Während für William Shakespeare, der 36 Dramen hinterließ, keine Nachrufe überliefert sind, stellt sich dies für Christopher Marlowe mit seinen 7 Tragödien auffällig anders dar. Experten argumentierten stets, dass es genügend Beispiele von zeitgenössischen Dichtern gebe, bei denen ebenfalls keine Nachrufe, Nekrologe, Erwähnungen etc. existierten (sogenannte Negativbeispiele). Diese Argumentation ist unangemessen. Wenn Marlowe nur ein literarischer Vorläufer Shakspere's

[47] Vgl. Alexander B. Grosart**:** The Works of Gabriel Harvey, London 1884; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/worksofgabrielhao1harvrich#page/n9/mode/2up

[48] Marlowe's Heimatregion, Grafschaft im Südosten Englands, in der auch Canterbury, seine Geburtsstadt, liegt

[49] The Workes of Gabriel Harvey, 1884, Vol. 1; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/worksofgabrielhao1harvrich#page/256/mode/2up.

gewesen wäre, müssten die zeitgenössischen Nachrufe auf Shakespeare diejenigen von Marlowe in quantitativer und qualitativer Hinsicht übertroffen haben. Doch das Gegenteil ist der Fall:

Nachrufe auf Marlowe – Auszüge:

- George Peele[50] (1556–1596):
  »Unhappy in thine end,
  ***Marley**, the Muses darling, for thy verse Fit to write passions for the souls below.«*
- Edward Blount (1565–1632)[51]:
  »(…) yet the impression of the man that hath been dear to us, living an after-life in our memory, there putteth us in mind of farther obsequies due unto the deceased (…)«
- Thomas Thorpe[52] (ca. 1569–1635?):
  »In the memory of that pure Elementall wit, Ch'r. Marlow, whose goast or genius is to be seen.«
- Michael Drayton[53]: (1563–1631): [S.Seite 607f]
  *»Neat **Marlowe**, bathed in the Thespian springs,*
  Had in him those brave translunary things
  That first poets had; his raptures were
  All ayre and fire, which made his verses cleeere;
  For that fine madness still he did retaine,
  Which rightly should posesse a poets braine.«
- Henry Petowe: [54](1575/6 – 1636?) [S.184]
  *»**Marlo** admir'd, whose honey-flowing vaine*
  No English writer can as yet attaine
  (…)
  Live still in heaven thy soule, thy fame on earth!
  *Thou dead, of, **Marlos** Hero findes a dearth*
  (…)
  *Her faire in this is lost, that **Marlo's** want*
  Inforceth Hero's faire be wondrous scant
  (…)
  *What mortall soule with **Marlow** might contend*
  That could gainst reason force him stoope or bend?

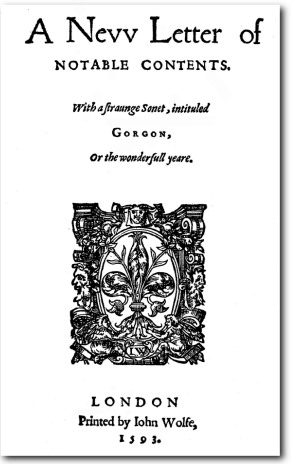
  To meditate upon his golden lynes,
  His rare conceits, and sweete-according rhymes

[50] The dramatical and poetical Works of Robert Greene & George Peele, London 1861, S. 594; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/dramaticandpoeto1peelgoog#page/n596/mode/1up
[51] The Marlowe Society: On the Map : http://www.marlowe-society.org/news/news2009/news2009_007_deptfordmap.html.
[52] Zueignungstext in »Marlowe's Hero und Leander«, früheste Ausgabe.
[53] A. H. Bullen (Hg.): The Works of Christopher Marlowe, Vol. 1, London 1885.
[54] H.Petowe, The Second Part of Hero and Leander Conteyning Their Further Fortunes.(1598)

*But **Marloe**, still admir'd **Marlo's** gon*

- Thomas Nashe: (1567–1601):
  »It was one of the wittiest knaves that ever God made.« [55]
- Thomas Heywood (1571–1641):[56] [S.Seite 601f]
  *»**Marlo**, renown'd for his rare art and wit*
  Could ne'er attaine beyond the name of Kit
  (…)
  the best of Poets in that age',
  *›composed by so worthy an Author as **Master Marlo**.«*

- Gabriel Harvey (1545–1630):
  »Magnifique Mindes, bred of Gargantuas race,
  Whose Corps on Powles, whose mind triumph'd on Kent,
  Jesu, (quoth I) is that Gargantua minde
  Conquer'd, and left no Scanderbeg behinde?
  (…)
  *Is it a Dreame? or is the **Highest minde**,*
  ***That ever haunted Powles,** or hunted winde,*
  *Bereaft of that same **sky-surmounting breath**,*
  That breath, that taught the Timpany to swell?
  He, and the Plague contended for the game:
  The hawty man extolled his hideous thoughtes,
  And gloriously insultes upon poore soules,
  That plague themselves: for faint harts plague themselves.
  (…)
  He that nor feared God, nor dreaded Div'll,
  Nor ought admired, but his wondrous selfe:
  Like Junos gawdy Bird, that prowdly stares
  On glittring fan of his triumphant taile:«[57]


A Nevv Letter of
NOTABLE CONTENTS.
With a strange Sonet, intituled
GORGON,
Or the wonderfull yeare.
LONDON
Printed by Iohn Wolfe,
1593.

Gabriel Harvey :»A New Letter of Notable Contents« (1593)

- Ben Jonson[58] (1572–1637):
  *»**Marlowe's** mighty line«*
- Thomas Kyd[59] (1558–1594):

[55] Thomas Nashe: The unfortunate Traveller, or the Life of Jacke Wilton, Oxford 1920, S. 61; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/unfortunatetraveoonashuoft#page/n87/mode/2up.

[56] Christopher Marlowe, An Enconium, The Muses Darling. The Marlowe Society, http://www.marlowe-society.org/marlowe/view/encomium.html.

[57] The works of Gabriel Harvey, London 1884, 296/297; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/worksofgabrielha01harvrich#page/296/mode/2up

[58] Internet Shakespeare Editions : http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/book/SLNSW_F1/9/?size=small&view_mode=normal&content_type=

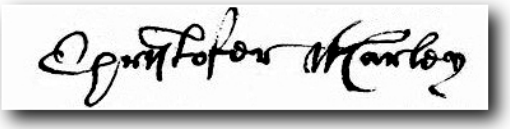
[59] Vgl. Thomas Kyd: Works. Edited from the original texts. Herausgegeben von Frederick S.Boas, Oxford 1901; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/workseditedfromoookydtuoft#page/n101/mode/2up.

»He wold perswade with men of quallitie to goe unto the King of Scotts whether I heare Royden is gon and where if he had livd he told me when I sawe him last he meant to be.«

- Thomas Beard[60] (1568–1632)**:**
  »(…) a playmaker, and a Poet of scurrilitie whose manner of death was terrible (for hee even cursed and blasphemed to his last gaspe, and togither with his breath an oath flew out of his mouth.«

Die fehlenden Nachrufe auf Shakspere's Tod 1616 werden nur einleuchtend, wenn wir davon ausgehen, dass niemand seinen Tod mit dem Verlust einer grossen Dichterpesönlichkeit Shakespeare in Zusammenhang brachte oder gleichsetzte. Nach Shakspere's Tod in Stratford wurde damit begonnen, das früh geplante Komplott einer imaginären »Verschmelzung« von Shakspere und Shakespeare zu versiegeln und eine Ruhestätte für den »imaginären« Dramatiker in Stratford in Angriff zu nehmen.

Marlowe's Handschrift



1939 entdeckte Unterschrift Christopher Marlowe's (Marley)
unter ein Erbschaftsdokument in Canterbury (**1585**)

Auch wenn die Handschrift als ein individueller, konstanter Ausdruck der Körpersprache auf Aspekte der Persönlichkeit schließen lässt, ist der Nutzen der Schriftpsychologie wissenschaftlich bis heute umstritten. Dennoch würden die meisten zustimmen, dass aus der Handschrift zumindest einige Grundzüge der Persönlichkeit erschließbar sein können.

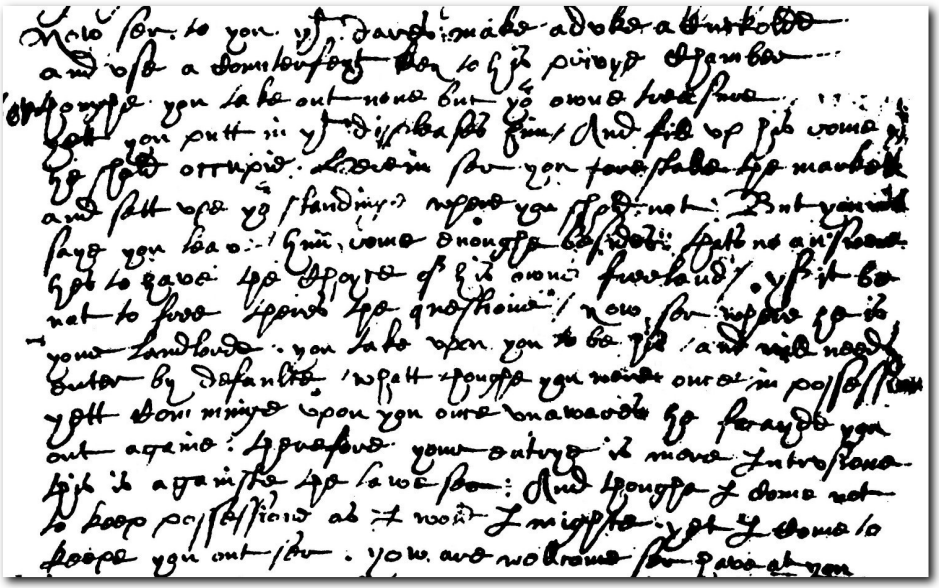
Spät, im Jahr 1939, wurde in Canterbury unter dem Testament einer gewissen Katherine Benchkin vom 30. September **1585** eine Unterschrift Christopher Marlowe's entdeckt (s.Bild), zusammen mit der seines Vaters. Die schwungvolle Handschrift Marlowe's lässt auch ohne schriftpsychologische Kompetenz auf eine selbstbewußte Persönlichkeit, auf einen routinierten Literaten schließen – anders als bei Shakspere, von dem uns sechs »verzitterte« Unterschriften, davon drei unter seinem Testament, erhalten geblieben sind (s.Kap.3, Seite 62ff.). Marlowe's 1939 entdeckte Unterschrift konnte denjenigen noch nicht bekannt sein, die Jahre zuvor ein wahrscheinlich authentisches Blatt (S.Bild) entdeckt hatten, das eine original

[60] Patrick Cheney. The Cambridge Companion to Christopher Marlowe, Cambridge 2004.

handschriftliche Seite Marlowe's aus dem Stück »*The Guise*« (später »*The Massacre at Paris)* zeigt. Obwohl keine Einigkeit darüber besteht, ob die Schrift dieses »foul paper« von Marlowe stammt, ist dies hochwahrscheinlich,

»Sir Thomas More«

»Sir Thomas More«, ein anonymes elisabethanisches Theatermanuskript, das die Zeiten überlebt hat, wurde unter anderem dadurch berühmt, dass davon drei handschriftliche Seiten Shakespeare zugeschrieben werden.[61] Das Manuskript wurde erstmals 1844 gedruckt[62] und bestand ursprünglich wahrscheinlich aus 16 Blättern (Folios) und 31 handgeschriebenen Seiten, wovon einige entfernt und andere hinzugefügt wurden. Es handelt sich um einen komplizierten Text mit vielen Ebenen, der zu verschiedenen Zeiten revidiert und zensiert worden sein soll (zum Beispiel von Chettle-Hand A, Munday-Hand S, Heywood-Hand B, Shakespeare-Hand D, Dekker-Hand E), was allerdings reine Spekulation ist. Das Stück dramatisiert reale und auf Legenden gestützte Ereignisse aus dem Leben von Thomas Morus zwischen seinem Aufstieg und Fall.

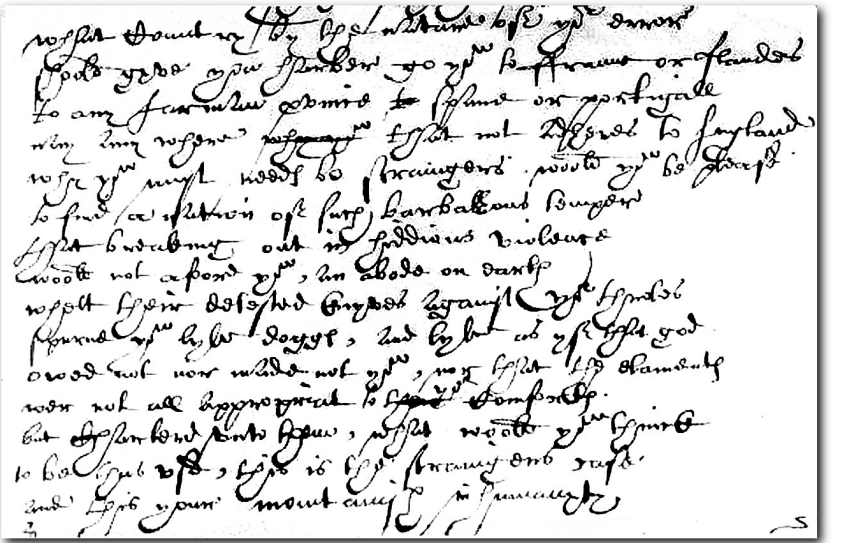


Vermutete Handschrift des Autors (Ausschnitt S.201) von »The Guise«
(Das Massaker von Paris), auf Chester Marlowe

61 Vgl. Alfred W. Pollard/W. W. Greg/E. Maunde Thompson/J. Dover Wilson/R. W. Chambers: Shakespeare's Hand in the Play of Sir Thomas More, Cambridge 1923; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/Shakespeare'shandoopolluoft#page/n5/mode/2up

62 Alexander Dyc (Hg.): Sir Thomas More. A Play, London 1844; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/sirthomasmoreplaoomund#page/n5/mode/2up

Trotz erheblicher Unsicherheiten nimmt die Mehrzahl der Experten folgende Fakten als gegeben an: Der Originaltext wurde in der Zeit zwischen 1591–92 geschrieben, als das Thema der Ausländer- und Fremdenfeindlichkeit in London aktuell und brisant war. Das Stück, das der Zensur durch Edmund Tylney unterlag, wurde für die Lord Strange's Men geschrieben. Die langen Monologe Thomas Mores sollen für den Schauspieler Edward Alleyn konzipiert worden sein. Das Stück sollte auf Grund verschiedener Bühnenanweisungen (zum Beispiel »second level platform«) in Philip Henslowes Theater »The Rose« gespielt werden.



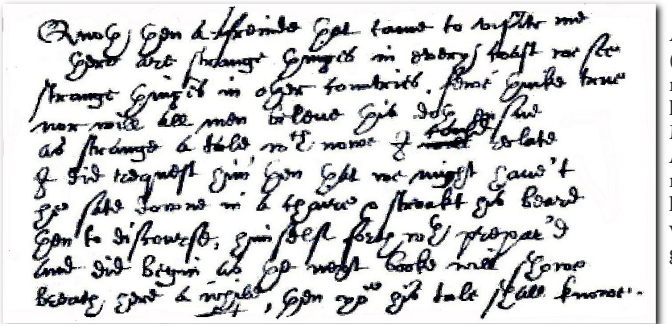
Vermutete Handschrift des Autors von »Sir Thomas More«
(Hand D), vermeintlich Shakespeare

Scott McMillins hat Schreibweisen und Stilelemente (Beispiele s.unten) des Stücks analysiert und hält es für wahrscheinlich, dass Shakespeare's handschriftlicher Beitrag (Hand D) zu »Sir Thomas More« zum anfänglichen Text der frühen 1590er Jahre gehörte, als Shakespeare für die Lord Strange's Men geschrieben haben soll.[63] Danach besäße man ein einzigartiges Dokument, das auch längere Passagen seiner Handschrift zeigte und das zugleich Einblicke in seine künstlerisch-kompositionelle Arbeit erlaubt.

Da die Marlowe/Shakespeare-Theorie zu keiner Zeit, auch nicht als Hypothese, von Experten erwogen wurde, ist die vermutete Handschrift Marlowe's auf einem

[63] Scott McMillin: The Elizabethan Theatre and the Book of Sir Thomas More. Ithaca 1987, S.170.

erhaltenen Einzelblatt von »The Guise«, später »Das Massaker von Paris« (aus den frühen 1580er-Jahren) bis heute nicht mit den drei handschriftlichen Blättern[64] , vermeintlich von Shakespeare, aus »Thomas More«(S.186) verglichen worden. Ein Schriftenvergleich müsste, wenn Marlowe und Shakespeare identische Personen waren, zur Aufklärung der Autorschaftsdebatte, beitragen können.
Auch ohne eigenständige grafologische Expertise lässt sich sagen, dass die abgebildeten Handschriften prima facie zumindest Ähnlichkeiten erkennen lassen, die bei aller Spekulation die These Marlowe = Shakespeare eher stützen würde als die These Shakspere = Shakespeare. Die textlichen Analogien zwischen »Sir Thomas More« und Shakespeare-Stücken führten letzlich zur Annahme, dass sie vom gleichen Verfasser stammten.



Ausschnitt aus J.M.s (Jarvis Markham?) nie veröffentlichtem handschriftlichem Manuskript »*The Newe Metamorphosis*«(1600), mit ca 1000 handschriftlichen(!) Gedichtseiten, verfasst von einem gewissen »J.M.«, Gent

Eine Analyse noch verfügbarer Handschriften anderer Autoren, deren Namen als Tarnnamen für Marlowe/alias Shakespeare stehen (s.Kap. 11), steht zweifellos noch aus. In Kapitel 11 wird Nicholas Breton als Tarnname Marlowe's gewertet. Seine Handschrift in einem Zueignungsbrief zu dem beziehungsreichen Gedicht »An Invective against Treason« (1616)[65] würde diese Annahme stützen. Charles Hamilton's Analyse in seinem Buch »In Search of Shakespeare« (1985) ergab für die Handschrift von Shakespeare's Testament und von Sir Thomas Mores Hand D (-Shakespeare?) zwingend die gleiche, identische Person (am ehesten Marlowe, alias Drayton Seite 607ff, Shakespeare's Testament Seite 50ff). Bezüglich Markhams Handschrift s.Bild und Fussnote S.541. Auf John Har(r)ingtons eindrückliche handschriftlichen Texte (1610-s.Early English Books Online) konnte nicht eingegangen werden.

[64] Vgl. Alfred W. Pollard/W. W. Greg/E. Maunde Thompson/J. Dover Wilson/R. W. Chambers: Shakespeare's Hand in the Play of Sir Thomas More, Cambridge 1923; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/Shakespeare'shandoopolluoft#page/n5/mode/2up

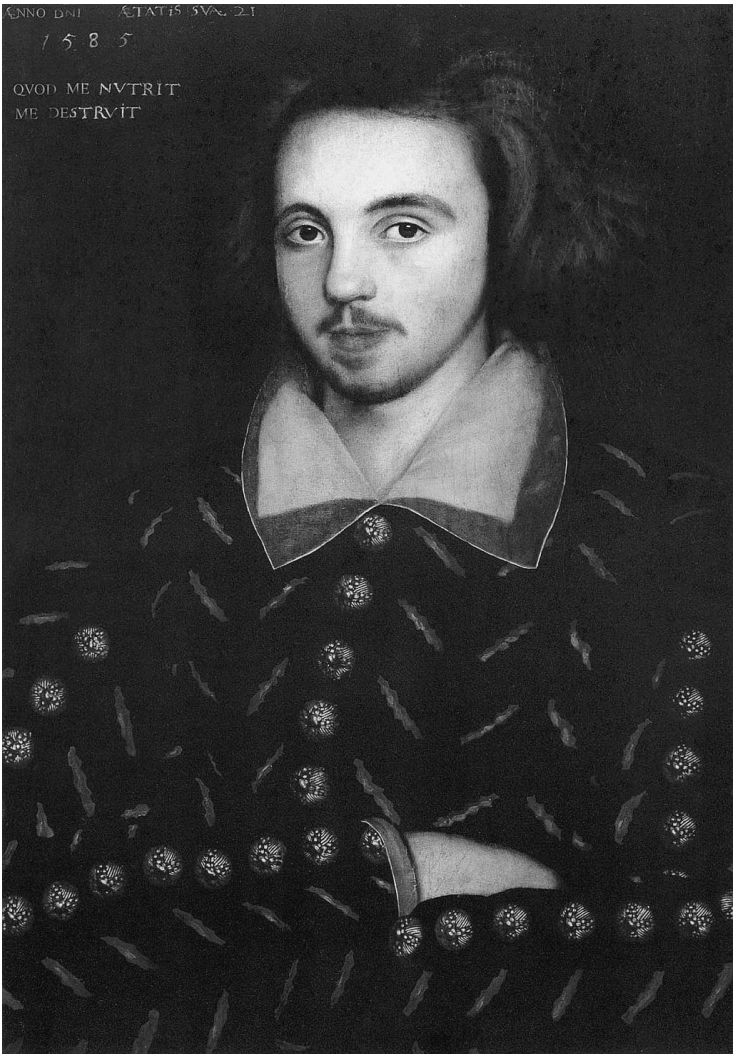
[65] Alexander B. Grosart (Hg.): Works in Verse and Prose of Nicholas Brenton, New York 1966, S.43; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/worksinverseandoogrosgoog#page/n372/mode/2up.

1952 entdeckte man auf dem Dachboden des Corpus Christi College der Universität Cambridge, an dem Marlowe von 1580–1587 studierte, ein Portrait(Bild S.Seite 191), das mit hoher Wahrscheinlichkeit Marlowe im Alter von 21 Jahren (1585) darstellt[66]. Wie konnte es passieren, dass dieses Ölgemälde für mehr als 350 Jahre auf einem Dachstuhl verrottete? Man ist geneigt, bereits diese Tatsache mit der seinerzeitigen Ächtung und Verfemung des Autors durch Staat und Kirche in Verbindung zu bringen. Die Kirche Englands sorgte ab Juni 1593 dafür, dass Marlowe's Ruf irreparabel beschädigt wurde. Das Gemälde wurde damals entfernt und landete auf dem Dachboden.

1907 wurde ein Porträt (S. Seite 190) entdeckt, von dem vermutet wurde, dass es Shakespeare im Alter von 24 Jahren (1588) darstellt. Es erhielt im frühen 20. Jahrhundert den Namen »Grafton-Porträt«, als seine damaligen Besitzer offen legten, dass es aus dem Besitz eines Nachfahren der Grafen von Grafton stammte. Das Bild ziert inzwischen die Titelseiten zahlreicher Shakespeare-Monografien, ohne dass gesichert ist, wen es darstellt. Eine fachspezifische Analyse des Ölgemäldes in der National Portrait Gallery London (die es von seinem Besitzer, der John Rylands Library in Manchester, zur Analyse und Renovierung entliehen hatte) ergab nach Aussage der Kuratorin Tanya Cooper keine Evidenz für die Annahme, dass das Grafton-Porträt Shakspere aus Straford darstelle. Warum sollte man in dieser Person einen Dichter Shakspere aus Stratford vermuten, obwohl Shakspere zu dieser Zeit unbekannt war und kein Motiv ersichtlich ist, welches seine Hervorhebung mittels eines solchen Porträts gerechtfertigt hätte. Er könne 1588 nicht in der Lage gewesen sein, sich das abgebildete kostbare, scharlachrote Seidenjackett zu leisten. Die damals geltenden »*Statutes of Apparel*«, die Unterschiede zwischen der Kleidung der Unter- und Oberschicht vorschrieben, machten es praktisch ausgeschlossen, dass das Grafton-Porträt Shakspere zeige. Alles, was sich über das Grafton-Porträt mit einer gewissen Sicherheit

Ausschnitte der noch unrestaurierten Portaits. Links: Das MarlowePortrait. Rechts: Das sog,Grafton Portrait ,1907 entdeckt (am ehesten Marlowe darstellend)

66



Restauriertes Marlowe-Portrait ,
entdeckt im Jahre 1952 auf dem Dachboden des Corpus Christi College, Cambridge.

sagen liesse, sei, dass es einen 24-jährigen Mann (passend zum Alter von Marlowe und Shakspere) aus dem Jahr 1588 zeige. Es ließe sich fragen, ob das Grafton-Poträt nicht mit grösserer Plausibilität Marlowe darstellt, der • 1588 bereits eine Ausnahmestellung in London einnahm und ein erfolgreicher und gefeierter »Theaterstar« und Dramatiker war, • einen Master Abschluss aus Cambridge besass, • den Schutz eines adligen Patronats und der Krone genoss, • sich im Zirkel der gehobenen Adels- und Intelligenzschicht aufhielt (»School of Night«) und • durch Francis Walsingham und William und Robert Cecil im Dienst der Krone und ihrer Majestät stand.

Marlowe's »dialektische« Lebensdevise[67] (»*Contrarities*«)

Das Marlowe-Porträt aus dem Jahr 1585 zeigt im oberen linken Eck (s.Bild) einen lateinischen Text, der als eine von Marlowe selbst gewählte, zeitlebens variierte »komplementäre« Lebensphilosophie aufgefasst werden kann, (etwa: »Jedes Schlechte hat sein Gutes, und umgekehrt«, oder "Alles hat seine Gegenseite"):

»*Quod me nutrit me destruit.*«
[»Was mich ernährt, zerstört mich.«]

Ausschnitt Marlowe Portrait 1585
(Linkes oberes Eck :
Marlowes Lebensmotto :
»Quod me nutrit me destruit«.

Dieses Motiv bzw. ähnliche »dialektisch komplementäre« Leitgegedanken tauchen auch in den Werken Shakespeare's immer wieder auf. Einige Beispiele:

Perikles, Prinz von Tyrus«
»***Quod me alit, me extinguit***«

Sonett Nr. 29:
»*With what I most inioy contented least*«

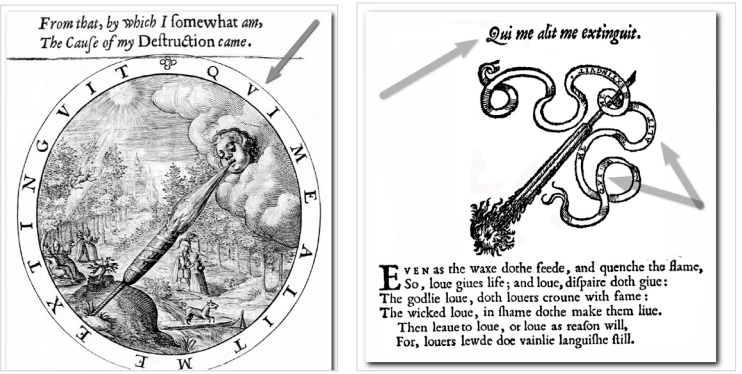
Sonett Nr. 73:
»*In me thou seest the glowing of such fire*
That on the ashes of his youth doth lie,
As the death-bed whereon it must expire,
Consum'd with that which it was nourish'd by.«

Sonett Nr. 125
»*When most impeached, stands least in thy control*«

Cymbeline [sagt Jupiter:]
»*Whom best I love I cross.*«

67 Seine ausgeprägte Fähigkeit zum Doppelsinn, zur Zwei-oder Doppeldeutigkeit(»*ambivalence*«) oder auch Mehr- und Vieldeutigkeit (»*ambiguity*«),entsprechend »Polimanteia«(s.Seite 475)

Die beiden Gedicht-Emblem Bücher von Geoffrey Whitney [68](»A Choice of Emblems«, 1586) und von George Wither (»A Collection of Emblems«, 1635, Buch 2, Emblem Nr 6[69]) bilden Marlowe's Motto auffällig »identisch« ab (Faksimiles,s.



Marlowes dialektische Lebensdevise (»Qui me alit me destruit/extinguit«) in »A Collection of Emblems 1635« von George **Wither** (links, Rundtext- Embl. 6. Buch 2) und in »A Choice of Emblems 1586« von Geoffrey **Whitney** (rechts)

Pfeil). Das 1870 von Henry Green[70] analysierte Ausmaß an Übereinstimmungen von Gedanken, Worten und Texten zwischen Geffrey Whitney (1586!) und Shakespeare/alias Marlowe unterstützt die Annahme, dass es sich bei beiden um die gleiche Person gehandelt hat. Von Shakspere war 1586 noch nicht die Rede.

Aus Henry Green in**:** »Shakespeare and the Emblem Writers«(1870)

> *There are several direct References in* ***Shakespeare****,…, in which, by the closest description and by express quotatation, he identifies himself with Emblem writers who preceded him* [hier Geffrey Whitney]*...so close are some of these correspondencies that they can scarcely be accounted for except on the theory that* ***Shakespeare*** *had been an observant reader of Whitney's Emblems.*
>
> *…the parallelisms and correspondencies are very numerous between devices and turns of thought, and even between words of the Emblem writers and passages in* ***Shakespeare's*** *Sonnets and Dramas;*

Hinter Whitney's 1586 in Leyden gedrucktem Emblem/Gedicht-Band »A Choice of Emblemes and other Devises« kann sich eigentlich nur Marlowe verborgen haben. Spezifische inhaltliche Übereinstimmungen (Bild und Text) zu George

[68] Geffrey Whitney, A choice of Emblems and other devises. Imprinted at Leyden,1586.
[69] George Withers**:** A collection of emblemes, ancient and moderne, London 1635; Onlineversion**:** http://archive.org/stream/collectionofembloowith#page/n9/mode/2up
[70] Henry Green, Shakespeare and the Emblems(1870) http://www.archive.org/stream/shakespeareembleoogreerich#page/n9/mode/2up

Wither sind so mächtig, dass die Schlussfolgerung unausweichlich scheint**:** Sein in Holland verwendeter »Deckname »**Geoffrey Whitney**« entspricht in England »**George Wither**«. Wither hat sich zu seinen frühen Besuchen in Holland (1585/86) und zu seiner Leidenschaft der Emblematik explizit geäußert**:**

George Wither (1631) »In a Collection of Emblems[71]… To the Reader«

> *Some of my Friends were so much delighted in the Gravers art, and, in those Illustrations, which for mine owne pleasure, I had made upon some few of them, that, they requested mee to Moralize the Rest. Which I condescended unto***:** *And, they had beene brought to view many years agoe* [1586, unter Geffrey Whitney), *but that the Copper Prints (which are now gotten) could not be procured out of Holland* [Leyden] *upon any reasonable Conditions.*

Die Zeilen unterstützen die in diesem Buch vielfach, insbesondere in Kapitel 11 vertretene Sicht, dass George Wither/Geoffrey Whitney Pseudonyme von Marlowe/Shakespeare waren (s. Seite 589ff).

Hierzu zwei Auszüge, George Wither **:** Gedichtembleme II/6[64] und I/6[64]

»**QUI ME ALIT ME EXTINGUIT** **II/6** Portrait S.Seite 190 - [Rundtext um das Emblem]
From that, by which I somewhat am [Überschrift]
The ***Cause of my Destruction*** *came*
(…)
As soone as they the golden Meane *exceed;* [Gedichttext]
And, that,which keeping Measure, *profit brings,*
May,(by excesse) our losse, and ruine, breed.
(…)
For, that which gives our Pleasures nourishment [Gedichttext-Schluss Couplet]
Is oft the poyson of our best content

Yea, that which doth your Profit breed, [Second Lotterie]
May harme you, if you take not the heed«

»**CONCUSSUS SURGO** **I/6[64]** [Rundtext um das Emblem]
When to supresse us, Men intend, They make us higher to ascend [Überschrift]
But, when by them we thinke more high to rise, [Gedichttext
More great they make our Fall, *and more disease us.*
Yea, they that seeke our **Losse**, *advance our* **Gaine**

Es ist nicht vorstellbar, dass Shakspere oder eine andere Person in derselben Zeit dieses spezifische »komplementäre« Lebensmotto, und dazu in dieser Vielfalt, verwendet haben würde. Man kann bestimmte geeignete Worte und Texte entlehnen, aber die Lebensdevise oder Lebensphilosophie einer anderen Person als seine eigene zu übernehmen, entbehrt einer Logik und würde den Werkeverfasser Shakespeare, nähme man an, er wäre nicht identisch mit Marlowe, herabwerten.

[71] George Wither…A Collection of Emblemes. Online: http://archive.org/stream/collectionofembloowithe#page/n27/mode/thumb Analoges gilt z.B. für Emblem I/16

Marlowe's komplementäre Sichtweisen (»*Contrarieties*«) auch bei Barnes, Bastard, Davison, Davies, Basse, Lodge, Meres, Munday u.a.

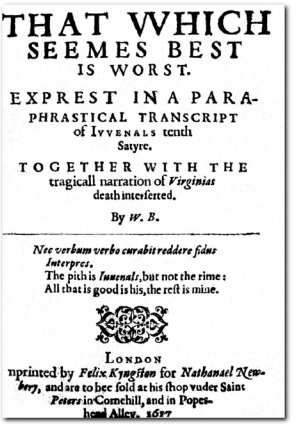
Das dialektische Leitmotiv („*Quod me nutrit, me destruit*") spiegelt Marlowe's stilistische Fähigkeiten wider, das Leben und die Dinge simultan aus entgegengesetzten Perspektiven poetisch zu betrachten. Spezielle Epigramme oder Buchtitel zeitgenössischer Autoren, die diese Fähigkeit zu simultaner »komplementärer« Betrachtungsweise seelischer Zustände zum Ausdruck brachten, ergeben ein starkes Indiz, dass sie von Marlowe unter verschiedenen Pseudonymen geschrieben worden sein dürften. Ich denke beispielsweise an

- Barnabe **Barnes**' **Sonett XXXI** in »Parthenophil and Parthenophe[72]« (1593)
- Francis **Davison's** Madrigal »**Loves Contrarities**«[73] in »Poetical Rhapsodies«(1602),
- John **Davies**' »The Muses Sacifice, or, Divine Meditations«(1612),
- Thomas **Bastard's Epigramm 35** »In Fortunam«/Lib.2 in »Chrestoleros«,
- Thomas **Lodge's Sonett XXXV** in »Phillis« (1593)
- Anthony **Mundays**: »The defence of Contraries« 1593
  »Paradoxes against Common opinion«(1602)
- William **Basse's** »**That which seems best is worst**« (1617) von W.B. ([Barkstedt?**Browne?**] s.Faksimile) und manch andere.

Alle lassen diese ausgeprägte »dialektisch komplentäre Sichtweise« erkennen. Barnes Sonett XXXI sei stellvertretend abgebildet**:**

Barnabe Barnes 1593

I burne yet am I cold, I am a could yet I burne
In pleasing discontent, in discontentment pleased
Diseas'd I am in health, and health-full am diseased
In turning backe proceede, proceeding I returne
In mourning I reioyce, and in reioycing murne
In preasing I steppe backe, in stepping backe I preased
In gaining still I loose, and in my losses gaine
*Grounded I Waver still, and wavering still am grounded***:**
*Unwounded yet not sound, and being sound am wounded***:**
Slayne yet am I alive, and yet alive am slayne:
*Hounded mine hart restes still, still resting is it hounded***:**
In paine I feele no greef, yet voide of greefe in payne
unmouv'd I vexe my selfe, unvext yet am I moved
Belou'd she loves me not, yet is she my belouved.


THAT WHICH
SEEMES BEST
IS WORST.

EXPREST IN A PARA-
PHRASTICAL TRANSCRIPT
of Ivvenals tenth
Satyre.

TOGETHER WITH THE
tragicall narration of *Virginius*
death interserted.

By *W. B.*

Nec verbum verbo curabis reddere fidus
Interpres.
The pith is *Iuuenals*, but not the rime:
All that is good is his, the reſt is mine.

LONDON
nprinted by *Felix Kyngſton* for *Nathanael Newbery*, and are to bee ſold at his ſhop vnder Saint *Peters* in Cornehill, and in Popes-head Alley. 1617

W.B. »That which seems best is worst« (1617)

- Francis **Meres** schliesslich widmet den »Contrarieties« in »Palladis Tamia« (1598 - S.174) einen Abschnitt. Zwei Beispiele**:** *As the sun doth harden clay and soften waxe***:** *so the same speech spoken of the same man doth*

72 Übers.:Parthenophil: Freund der Jungrau (Virgin /Königin Elisabeth)
73 Ähnlichkeiten zu »The Contrarities in Love» in »Henry Chillesters«»Youth Witte, or, the Witte of grene Youth« 1581 sind wahrscheinlich nicht zufällig.

worke remorse in one, and obstinacy in another« oder »*As the laurell is greenest in the foulest winter, so the lime is hottest in the coldest water*«. (Bezüglich der erheblichen Problematik der Authentizität von Francis Meres s. S.144.)

Marlowe und der First Folio

Während Shakspere selbst an der Herstellung, Edition und Herausgabe der First Folio (1619–1623 S.85f) nicht beteiligt war, muss dies der Schöpfer des Werkekanons maßgeblich gewesen sein. Webster[74] formulierte bereits 1923

> *....plays as Othello (1622); King John (1591–1622); Richard III (1597–1622) and others seem to have been substantially altered and revised within the years preceding the folio of 1623.*

Raph Crane »***Here buried lies a man that is not dead.***«

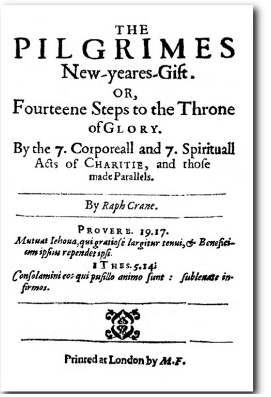
T.H.Howard-Hill analysierte 1973 akribisch, dass ein gewisser »*professional scrivener*, Ra(l?)ph Crane« ab 1618 über mehr als eine Dekade Abschriften verfasste, die als Druckvorlagen von Shakespeare Stücken für den First Folio gedient haben müssen (wie z.B. »The Tempest«, »The Two Gentlemen of Verona«, »The Merry Wives of Windsor«, »Maesure for Measure«, »The Winters Tale«, »Othello«, »Henry IV/2«,»Timon von Athen«). Dass Crane neben zahlreichen orthografischen Korrekturen auch Bühnen- oder Regieanweisungen gab, weist darauf hin, dass er mit den Interna der Stücke zutiefst vertraut war. Crane wird heute als der literarhistorisch »erste Shakespeare Herausgeber« bezeichnet[75]. Über ihn ist jenseits seines Werkes »**The Workes of Mercy(a-1621)**«[76] und seiner späteren Modifikation »**The Pilgrimes New-Years-Gift**«(**b-1625** s.Faksimile) nichts bekannt[77]. So gibt er sich **1621** in dem frühen Vorwort »*The Authors Preface*[a]« noch nicht, sondern erst **1625** in dem stark erweiterten Vorwort in »*The Authors Induction*[b] (inzwischen war die Fertigstellung des Monuments in Stratford erfolgt 1623!) « als derjenige zu erkennen, der bereits mit Monument (»*A Monument eternall*«) und Epitaph (»*simple Epitaph which I alone before-hand for my selfe, had thus compos'd*«) beerdigt wurde, der seinen eigenen Grabspruch im voraus konzipiert habe, damit etwas von ihm bleibe, und der, obwohl noch nicht gestorben, bereits beerdigt ist [Stratford]. (»*Here buried lies a Man, that is not dead*«). - Hinter Raph Crane muss aus diesen und weiteren signifikanten kontextuellen Gründen nicht ein Schreiber/Kopist (»*scrivener*«) sondern der Dichter selbst[Marlowe] erkannt werden.

74 Archie Webster**:** Was Marlowe the man?, 1923**:** http://www.rey.prestel.co.uk/webster.htm
75 T.H. Howard Hill, „Shakespeare's earliest editor, Ralph Crane, Shakespeare Survey 44, 1992)
76 Entered in Stationers Register Dec.14,1620, attributed to T.M.
77 Thomas Lodge schrieb bereits 1589 in »Scillaes Metamorphoses« eine Widmung »*to his especially good friend*« Raph Crane

Raph Crane :The Pilgrimes New-Year-Gift 1625)

Ausschnitt (aus »The Authors Induction«, [B]

So that I neither had the sores, nor dyde,
(For which my sacrifice of Thankes shall bide
A ***Monument eternall)*** *yet (alas)*
(…) That ***had I then expir'd****, I scarce had found*
A friendly hand to lay me in the ground
With decency: no (which I much desir'd)
There was not one that could (for love) be hir'd
T'have but en-sculp't upon a peece of stone
This simple Epitaph which I alone
Before-hand for my selfe, had thus compos'd,
And yet affect to have it so dispos'd
That some remembrance may remaine of me
But this my Swan-like, dying Elegie.
Behold a wonder (Friend), oh stay and read
And make his spectacle thy President,
Here buried lies a Man, that is not dead


THE
PILGRIMES
New-yeares-Gift.
OR,
Fourteene Steps to the Throne
of GLORY.
By the 7. Corporeall and 7. Spirituall
Acts of CHARITIE, and those
made Parallels.
By Raph Crane.
PROVERB. 19.17.
Mutuat Iehoua, qui gratiosè largitur tenui, & Beneficium ipsius reprendet ipsi.
1 THES. 5.14.
Consolamini eos qui pusillo animo sunt: sublevate infirmos.
Printed at London by M.F.

Raph Crane, »The Pilgrimes New-yeares-Gift. Or, Fourteene Steps to the Throne of GLORY« (1625)

Stilverwandtschaft zwischen Marlowe und Shakespeare?

Die Wiederentdeckung des »verschollenen« Dramatikers Marlowe begann mehr als 200 Jahre nach Shakspere's Tod, etwa 1820. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich der Shakespeare-Mythos schon fest etabliert, sodass die »wiederentdeckte« Dichterfigur neben Shakespeare kaum eine Chance hatte, wahrgenommen zu werden. Die allmählich einsetzenden Nachforschungen führten in der Folge aber dazu, dass die Frühwerke Shakespeare's (unter anderem »Titus Andronicus«, »Heinrich VI.«, Teil 1–3,) nach Stilvergleichen[78] plötzlich nicht mehr Shakespeare, sondern Marlowe zugeordnet wurden. Dies forderte gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine Gegenreaktion heraus. Experten argumentierten, dass Marlowe nicht als Autorschaftskandidat infrage käme, da seine eigenen und Shakespeare's Werke zu verschieden seien. Während Marlowe kontinuierlich experimentiere und in jedem Theaterstück neue Wege suche, habe Shakespeare von Anbeginn seine Form gefunden, sei gereift und »angekommen«. Diese Argumentation ist bei Betrachtung moderner Shakespeare-Biografien nicht haltbar.

Alfred Leslie Rowse (1988):

> *»In short,* ***Marlowe's*** *historic achievement was to marry great poetry to the drama; his was the originating genius. William Shakespeare never forgot him: in his penulti-*

78 Vgl. Arthur Wilson Verity: The Influence of Christopher Marlowe on Shakespeare's earlier Style, Cambridge 1886; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/cu31924013155373#page/n1/mode/2up/

mate, valedictory play, The Tempest, he is still echoing Marlowe's phrases.« [1]

Peter Ackroyd (2005):

»*He* [Marlowe] *haunts Shakespeare's expression, like a figure standing by his shoulder.«*[2]

Diese Sätze von Shakespeare-Experten stehen beispielhaft für zahllose andere: Sie stützen letzlich das Identitäts-Paradigma [Marlowe =Shakespeare]: Marlowe »geistert« durch Shakespeare's Ausdrucksweise, schaut ihm (prüfend) über die Schulter, brannte sich ihm ein, sodass er bis zu seinem letzten Werk (»Der Sturm«) noch immer Marlowe's Redewendungen imitierte.

Bei Marlowe kann man über mehr als eine Dekade einen stilistischen Reifungsprozess anhand verschiedener Werke verfolgen[3], der in seinem Stück »Edward II.« schließlich die »identisch hohe« Perfektion eines »Richard III.« erreicht. Dieser Reifungsprozess wird bei Shakspere nicht sichtbar. Tatsächlich sind Stil und Sprache von Marlowe's vermeintlich letzten und Shakespeare's vermeintlich ersten Werken überaus ähnlich bis identisch. So formulierte Charles Norman 1948, dass die beiden Versepen »Venus und Adonis« und »Hero und Leander« so geschrieben wären, als ob beide Autoren jeweils die Verse des anderen auswendig gekannt hätten.

Fast alle Experten räumen mittlerweile ein, dass Shakespeare erheblich von Marlowe beeinflusst worden sein müsse. Bei einigen Stücken ist die Autorschaft bis heute heftig umstritten: Stammt Marlowe's »Edward II.« in Wahrheit von Shakespeare oder Shakespeare's »Richard III.« in Wahrheit von Marlowe? Gibt es überhaupt eine Trennlinie?

Zwischen den Werken von Marlowe und den Frühwerken Shakesperes gibt es geringe stilistische Unterschiede, die keineswegs ***gegen*** Marlowe als Autor sprechen, allein, weil sie mit seiner mächtigen inneren geistigen Entwicklung und den sich verändernden äußeren Lebensumständen erklärbar werden können.

Zahlreiche ähnliche thematische Anliegen (zum Beispiel die Relevanz und der Stellenwert von Bildung und Wissen (*learning*) und von Unbildung und Dummheit (*ignorance*), die Bedeutung von Tugenden, Liebe und Freundschaft, die wiederkehrenden Melancholien und dialektischen Komplementaritäten sind augenfällig und kaum zu übersehen. Experten[4] haben früh auf massive Ähnlichkeiten zwischen »Der Kaufmann von Venedig« und der »Der Jude von Malta« hingewiesen, andere haben Marlowe's mächtigen Einfluss auf frühe Stücke, wie »Titus Andronicus«, »Heinrich VI.«, »Die lustigen Weiber von Windsor«, »Richard III.«, »Macbeth«, »Hamlet« und andere herausgearbeitet. Charaktere wie »Richard III.«, »König Lear«, »Timon

[1] Alfred Leslie Rowse: Shakespeare the Man, New York 1988, S.43.
[2] Peter Ackroyd: Shakespeare. The Biography, London 2005, S.140.
[3] Vgl. Leon Keller: Zur Sprache Christopher Marlowe, Wien 1887; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/zursprachechrisookellgoog#page/n7/mode/2up
[4] Vgl. Arthur Wilson Verity: The Influence of Christopher Marlowe on Shakespeare's earlier Style, Cambridge 1886; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/influenceofchrisooveri#page/n5/mode/2up,

von Athen«, »Coriolanus« und andere scheinen wie die Weiterentwicklung früherer himmelstürmender Charaktere von Marlowe wie »Tamerlan«, »Doktor Faustus« oder Barrabas, »Der Jude von Malta«.

Marlowe's »Edward II.« entspricht prototypisch allen zeitgeschichtlichen Stücken Shakespeare's. Die Marlowe zugeschriebene Version »The true Tragedy of Richard, Duke of York (1595)« entspricht der späteren First Folio Version von »Heinrich VI.« (Teil 3). Das Auffallende dieser frühen Version ist, dass alle Grundelemente des Stückes vorhanden sind**:** Die gesamte Tragödie ist bereits entwickelt, die endgültige Figur Richard II. ist bereits fertig, sogar die schrecklichen Szenen mit dem Vater, der seinen Sohn getötet hat, und dem Sohn, der seinen Vater getötet hat, sind in der Marlowe-Version vorhanden.

Auch »Tamerlan« hat einen gemeinsamen Nenner mit den historischen Shakespeare-Stücken. In »Tamerlan« erkennt man bereits Marlowe's Neigung, mit historischen Fakten nach Belieben umzugehen. Bei der Darstellung von Geschichte ist alles so weit erlaubt, soweit es der Bühne dient. Tamerlan hat so wenig mit der geschichtlichen Figur des Timur Lenk gemeinsam wie Antony mit dem historischen Antonius, dem Mörder von Cicero. Diese Parallele im sorglosen Umgang mit der Darstellung von Geschichte bei Marlowe und Shakespeare ist augenfällig.
Oft ist die Ausdrucksweise Shakespeare's jener Marlowe's so ähnlich, dass es dafür nur zwei plausible Erklärungsmöglichkeiten zu geben scheint**:** Entweder hat Shakespeare massiv von Marlowe abgeschrieben (S.Kap. 8 und 9) oder sie waren ein und dieselbe Person. Eine dritte Möglichkeit, dass beide zusammengearbeitet hätten, wie Experten oft formuliert haben, erscheint wie eine angestrengte Hilfskonstruktion oder eine verlegene Notlösung.

Zwei Beispiele**:**

Shakespeare:	**Marlowe**
Wie es Euch gefällt (III/5)	Hero and Leander (Zeile 176)
»Whoever lov'd that lov'd not at first sight?«	*»Whoever lov'd that lov'd not at first sight?«*
Die lustigen Weiber von Windsor (ca. 1600)	Der verliebte Schäfer (vor 1593)
»To shallow rivers to whose falls Melodious birds sing madrigals; There we make our beds of roses And a thousand fragrant posies.«	*»By shallow rivers, to whose falls Melodious birds sing madrigals. And I will make the beds of roses, And a thousand fragrant posies.«*

Zahlreichen Ähnlichkeiten zwischen Shakespeare's und Marlowe's Werken (wie zum Beispiel zwischen »Verlorene Liebesmüh« und »Doktor Faustus«) ist bisher auffallend wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden. So kann es beispielsweise

nicht mehr zufällig sein, wenn in Marlowe's »Doktor Faustus« die Zeilen über Helena von Troja in Shakespeare's »Troilus und Cressida« wieder auftauchen.

Doktor Faustus (Marlowe):
»Was this the face that ***launched a thousand ships****/*
And burnt the topless towers of Ilium?«

Troilus und Cressida (II/2) (Shakespeare):
»Why, she is a pearl,/Whose price hath ***launch'd above a thousand ships,****/*
And turn'd crown'd kings to merchants.«

Die Problematik wird dadurch verkompliziert, dass auch Thomas Heywood in »The Iron Age«(1632) diese Textpassage verwendete, (s.Heywood S.601ff)

Stilistische Vergleichsuntersuchungen

T. C. Mendenhall unternahm 1887 erstmals systematisch den Versuch stilistischer Vergleichsuntersuchungen. So untersuchte er die Häufigkeit des Gebrauchs von Worten unterschiedlicher Länge in den Werken als ein Identifikationsmerkmal, als sogenannten »Fingerabdruck« einzelner Autoren[5]. Um dies zu erreichen, zählte er die Anzahl aller verwendeten Worte mit *einem* Buchstaben, mit *zwei* Buchstaben, mit *drei* Buchstaben und so weiter in einem Text, berechnete die prozentuale Häufigkeit jeder Wortlänge pro definierter Textlänge (zum Beispiel pro 1000 Worte) und stellte die Ergebnisse als Grafik dar. Die Auswertung ergab, dass die prozentuale Häufigkeit der aufgetretenen Wortlängen nicht nur konstant blieb, sondern dass sie für jeden Autor charakteristisch war. Im Jahr 1901 beauftragte der wohlhabende August Hemingway aus Boston, der von den Untersuchungen gehört hatte und Francis Bacon für den wahren Shakespeare hielt, Mendenhall mit der neuen Methode, Texte verschiedener Autoren, einschließlich der Werke von Marlowe, zu analysieren.

Mendenhall konnte mit der finanziellen Unterstützung von Hemingway zwei Frauen einstellen, die Millionen von Wortlängen in den unterschiedlichen Texten zählten. Anders als Hemingway erwartet hatte, unterschied sich die durchschnittliche Wortlängenhäufigkeit bei Shakespeare und Bacon erheblich (wobei zu bedenken ist, dass er die Texte von Shakespeare's Blankversen und von Bacons Prosa verglich, die zwei unterschiedlichen literarischen Genres zuzurechnen sind). Alle anderen zunächst untersuchten zeitgenössischen Dramatiker und Dichter gebrauchten signifikant mehr Dreibuchstabenworte als Shakespeare, der Vierbuchstabenworte häufiger verwendete als alle anderen. Nach einer gewissen Zeit war Mendenhall an Hand der ausgewerteten Statistiken in der Lage, ihm nicht

[5] T. C. Mendenhall: The characteristic curves of composition, in: *Science*, Vol. IX, Nr. 214 (1887), S.237–249;
Ebd.: A mechanical solution of a literary problem, in: The Popular Science Monthly, Band 60, Nr. 7 (1901), S.97–105.

bekannte Texte Shakespeare's als Autor vorherzusagen. Als seine Mitarbeiterinnen damit begannen, auch die Texte von Marlowe auszuwerten, erkannte er, dass die für Shakespeare typischen Kurven mit denen von Marlowe praktisch deckungsgleich waren:

> *»It was in the counting and plotting of the plays of Christopher* ***Marlowe****, however, that something akin to a sensation was produced among those actually engaged in the work. Here was a man to whom it has always been acknowledged, Shakespeare was deeply indebted; one of whom able critics have declared that he ›might have written the plays of Shakespeare.‹ (…) Even this did not lessen the interest with which it was discovered that in the characteristic curve of his plays Christopher* ***Marlowe*** *agrees with Shakespeare about as well as Shakespeare agrees with himself, as is shown in Fig. 9.«*[6]

Marlowe's frühe Sprache und früher Stil (zum Beispiel in »Dido, Königin von Karthago« und »Tamerlan«) unterscheidet sich von späteren Werken (wie Edward II). Dies hat Shakespeare-Experten zu der ungerechtfertigten Aussage verleitet, dass es sich um unterschiedliche Autoren handeln müsse. Solche Aussagen wären jedoch nur erlaubt, wenn spezielle Stilelemente in Relation zu vermeintlichem Zeitpunkt der Abfassung, zum Alter und dem damit verbundenen Reifungsprozess des Autors, gesetzt worden wären. Die Deduktion der Grundthese dieses Buches (Marlowe und Shakespeare sind identisch) ist dann erlaubt, wenn sich bei Berücksichtigung des Lebensalters zwischen der Entstehung des jeweiligen Stücks und Stilelementen eine positive Korrelation einstellt.

Peter Farey griff die alten Studien von Mendenhall auf, da sich inzwischen mit entsprechenden Computerprogrammen formale Wort- und Stilanalysen viel schneller und einfacher als früher erstellen ließen.[7] Auch hatte Mendenhall weder das Alter der Autoren berücksichtigt noch die Textgenres (Komödien, Tragödien etc.) einzeln untersucht. Farey dagegen verglich nur Shakespeare's Historiendramen und Tragödien mit denen von Marlowe, da dieser keine Komödien geschrieben hatte. Er kam an Hand seiner Ergebnisse zu dem Schluss, dass die Übereinstimmung zwischen Shakespeare und Marlowe statistisch größer war als zwischen irgendwelchen anderen zeitgenössischen Dichtern. Die Farey'sche Methodik ist reproduzierbar und statistisch robust. Shakespeare-Experten haben diese Ergebnisse weitgehend negiert oder damit erklärt, dass Shakespeare am Beginn seiner dichterischen Laufbahn Marlowe imitiert hätte.

Farey verglich auch die Anzahl von Zeilensprüngen (»enjambements«[8]) und weiblichen Endungen (»feminine endings«) pro 100 Verszeilen in den Theaterstü-

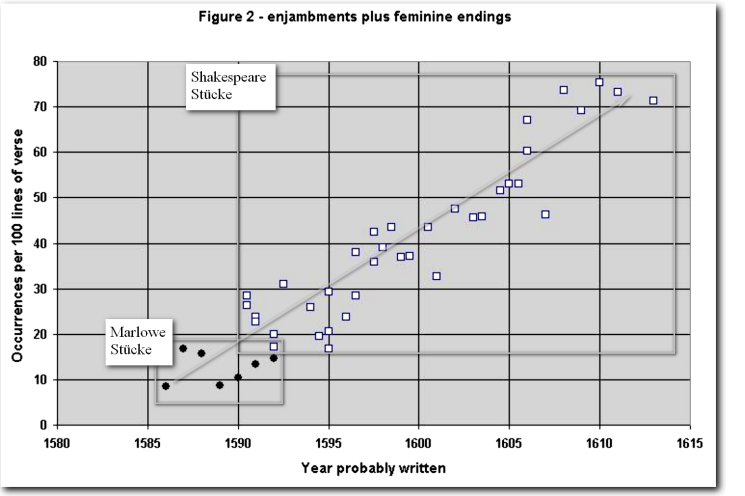
6 Ebd., S.225.

7 Peter Farey: Hoffman and the Authorship: http://www.rey.prestel.co.uk/hoffman.htm

8 Enjambement: Übergreifen eines Satzes auf die nächste Verszeile mit Weiterführung des Sinnzusammenhangs über die Versgrenze hinaus ibida

cken Marlowe's und Shakespeare's. Unter einem Zeilensprung versteht man das Übergreifen oder das Weiterführen eines Satzes und seines Sinnzusammenhangs über die Versgrenze auf die nächste Zeile (auch Versabbrechung). Er trug die gemessenen Werte[9] gegen den geschätzten Zeitpunkt (Jahr) der Abfassung des Theaterstücks[10] auf. Das Ergebnis war eine lineare Zunahme der "enjambements« und »weiblichen Endungen« über die Zeit. Es hat zweifellos etwas mit der allmählichen Entwicklung einer Könnerschaft, mit der Reifung und wachsenden »Kompetenz poetischer Fähigkeiten« zu tun. Die Fareysche Grafik (s.Bild -Einzelwerte) stellt eine der wissenschaftlich signifikantesten »Beweise« dafür dar, dass Shakespeare unmittelbar aus Marlowe hervorgegangen sein dürfte.

Bei schlechter zu quantifizierenden Unterschieden, die sich an vielen Stellen bei Inhaltlichem ergeben, lässt sich argumentieren, dass solche Unterschiede in einem gewissen Ausmaß unter der Annahme vorhersagbar sind, dass Marlowe in seinem Leben erheblichen äusseren Veränderungen ausgesetzt war.



Auftretenshäufigkeit von Zeilensprüngen (»Enjambements«) und weiblichen Endungen (»feminine endings«) in Relation zum vermuteten Entstehungszeitpunkt einzelner Theaterstücke bei Marlowe und Shakespeare
(n.Peter Farey- Einzeldaten Fussnote s.Seite 201) Originalgraphik ohne Trendlinie , Rahmen und Text-Inlays.--

Dass sich der dichterische Stil Marlowe's nach 1593 unter neuer Identität und neuen Namen weiterentwickelte, bleibt umso mehr plausibel, als der Stil des nach-

9 Einzelwerte der Grafik http://www.rey.myzen.co.uk/hoffman.htm#appendix
10 entsprechend Expertenmeinungen

folgenden »frühen Shakespeare« mit dem Stil des »vorausgehendenen« Marlowe's außerordentlich eng verwandt ist[11]. Verity beendete sein Buch (»The influence of Christopher Marlowe on Shakespeare's earlier ***style***«) 1886 mit folgender Feststellung**:**

A.W. Verity[12]

> »*...no history of the English drama would be complete or definitive, that did non assign to him* [Marlowe] *the first place in the crowd of* ***pre-shakesperian dramatists.*** *For us the Works of Marlowe (....) are incomparably superior to anything that had gone before; intrinsically, because they contain a wealth of poetry the most splenddid, the most imperishable*«.

Der Genius Marlowe hat sich (unter vortäuschender Absicherung durch den gleichalten Shakspere) mit »Shake-speare« im Juni 1593 übergangslos »formal« neu erschaffen. Marlowe fälschlicher Weise als einen »***pre-shakespearean dramatist***« zu bezeichnen, macht das unauflösbare literarhistorische »Dilemma« bewusst, dem die Welt nicht zu entrinnen vermochte.

[11] J. Bate**:** Soul of the Age**:** A Biography of the Mind of William Shakespeare, New York 2006.
[12] A.W. Verity 1886**:**. http**://**www.archive.org/stream/influenceofchrisooveri#page/n6/mode/1up

7. Marlowe's Schicksal in Shakespeare's Sonetten

Die Wirkungsgeschichte

Kein Werk der Weltliteratur, außer der Bibel, wurde – glaubt man den Enzyklopädien – häufiger ins Deutsche übersetzt als die Shakespeare'schen Sonette.[13] Mehr als 200 deutsche Übersetzer sollen sich seit dem 18. Jahrhundert daran versucht haben. W. H. Auden (1965) schreibt über die Wirkungsgeschichte der Sonette, dass über kein Werk mehr Unsinn geschrieben worden sei.[14] Seine Bemerkung zielt auf die endlose Debatte, wer mit den in den Sonetten auftretenden Personen gemeint sein könnte, und speziell auf die Frage, wer sich hinter »Mr. W.H.«[15] in dem kryptischen Zueignungstext (s.S.206) verbirgt, den der Herausgeber Thomas Torpe (T.T.) als den Erzeuger der Sonette bezeichnet: »TO. THE. ONLIE. BEGETTER«. Angesichts massiver Evidenzen gilt als unstrittig, dass die Sonette von der gleichen Person stammen müssen, die auch die Shakespeare'schen Dramen verfasst hat. Bestritten wird allerdings, dass Shakspere aus Stratford diese Person war. Dieses Kapitel zeigt anhand einer Analyse und Interpretation ausgewählter Sonette, dass sie nur der Feder Christopher Marlowe's entstammt sein können. Sie enthalten eindrückliche biografische Informationen, die mit dem Schicksal von Marlowe/alias Shakespeare, nicht aber mit dem von Shakspere vereinbar werden können. Qualität und Quantität der aufgezeigten Analogien übersteigen jede Zufallswahrscheinlichkeit.

Wenn Marlowe der Autor der Sonette war, dann muss er auch als der Autor der Shakespeare'schen Dramen erkannt werden: Zu diesem Schluss kam 1923 Archie Webster, der in »The National Review« eine erste fundierte Hypothese von Marlowe als Autor der Sonette formulierte.[16] Seine These fand allerdings wegen des längst etablierten Shakespeare-Mythos keine Resonanz mehr. Ein Ausschnitt:

> *»(…) my investigation convinces me that Will Shakspere, of Stratford, who was scarcely able to sign his name to legal instruments, was not the author of even the meanest of the apocryphal plays. His role, I think, was to contribute the use of his name and to remain out of sight and hearing of the London literati, which he seems to have done to perfection. (…) my conclusion that* ***Marlowe****, reported dead in 1593, not only lived to see the sonnets printed in 1609, but was alive to make many revisions of the plays that appeared in the first folio, 1623. Such plays as Othello (1622); King John (1591–1622); Richard III (1597–1622) and others seem to have been substantially altered and revised*

[13] Internet Shakespeare Editions: The Sonnets, Quarto 1 (1609), : http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/book/UC_Q1_Son/1/?size=large&view_mode=normal&content_type=
[14] W. H. Auden, Lectures on Shakespeare, Princeton 2000.
[15] Ebda.
[16] Archie Webster: Was Marlowe the man?, : http://www.rey.prestel.co.uk/webster.htm

within the years preceding the folio of 1623.«

Die Shake-speare Sonette[17] wurden am 20. Mai 1609 bei der »Stationers' Company« unter »*Tho. Thorpe. Entred for his copie under the hands of master Wilson and master Lownes Wardenes*« zum Druck eingereicht und durch George Eld für Thomas Thorpe (T.T.) gedruckt. Der durch den Bindestrich verfremdet wirkende Name auf dem Titelblatt (S.207) kann nicht ohne Bedeutung sein.

Die Mehrzahl der Sonette dürfte zwischen 1593 und 1600 geschrieben worden sein. Sie stammen aus verschiedenen Lebensabschnitten und waren nicht einer einzigen, sondern verschiedenen Personen zugedacht. 1609 wurden sie in einem Büchlein für ein Lesepublikum arrangiert.[18] In den ersten 17 Sonetten dürfte **H**enry **W**riothesley, Earl of Southampton, angesprochen sein, zu dessen 17. Geburtstag sie verfasst wurden. Ihm wurden auch die beiden ersten Werke Shakespeare's, »Venus und Adonis« (1593) und »Lucretia«(1594), zugeeignet. William Cecil, der Vormund von Henry Wriothesley, soll diese 17 Sonette in Auftrag gegeben haben– ähnlich wie »Venus und Adonis« und »Narcissus« (S.40ff, S.272f.). Sie waren zur »literarischen« Bestärkung der Vermählung seines Ziehsohnes Henry Wriothesley mit seiner Enkelin gedacht. Cecil muss an der Heirat und Gründung einer Familie gelegen haben. Die 17 Sonette werden dementsprechend auch als »*procreation sonetts*« bezeichnet.

Als weitere in den Sonetten angesprochene Personen galten ***W***illiam ***H***erbert und ein gewisser ***W***illiam ***H***atcliffe. Dass ***H***enry Wriothesley und William Herbert kaum angesprochen sein können, ist damit begründbar, dass man diese Personen aus dem Hochadel nie hätte mit »M$^{r.\ [Master]}$ W. H.« anreden können.

Die in den Sonetten vorkommenden Personen, der lyrische Sprecher selbst (der Autor), ein anfangs junger (später älterer) Freund, eine »dunkle« Geliebte, ein Dichterrivale und andere waren wohl reale historische Personen. Dass es bisher nicht möglich war, inhaltliche Aspekte der Sonette mit Shakspere's Leben auch nur ansatzweise in Übereinstimmung zu bringen, hat Experten zu der Ansicht verleitet, die Sonette dokumentierten nichts Biografisches, sondern stellten mehr oder weniger eine rein poetische Fiktion dar. Wenn eine Minderheit von Experten den in der Zueignung angesprochenen »The ONLIE. BEGETTER« nicht als den Autor (den »Vater« der Gedichte) erkennen konnte, so vor allem deswegen, weil nie eine Verbindung zwischen einer Person mit den Initialen W. H. und Shakspere hergestellt werden konnte. Donald W. Foster kam nach einer eingehenden Analyse[19] der Zueignung der Sonette im Jahr 2001 zu der Überzeugung, dass Shakspere nicht der

17 Internet Shakespeare Editions: The Sonnets, Quarto 1(1609):http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/book/UC_Q1_Son/1/?size=small&view_mode=normal&content_type=

18 Dolly Walker- Wraight**:** The story that the Sonnets tell, London 1994.

19 Donald W. Foster Master**:** »Master W. H., R. I. P.«, in PMLA (Journal of the Modern Language Association of America), Nr. 102 (1987), S.42–54.

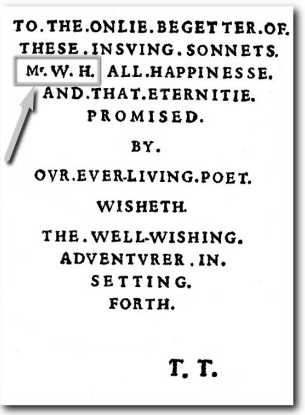
Autor der Sonette gewesen sein kann:

> »… *the author of the ensuing sonetts? One hypothesis, which I leave for others to expound, is that Shakespeare was not the author of SHAKE-SPEARES Sonnets.*«

Das merkwürdige Sonett 135 mit dem Wortspiel um einen »Will« besitzt eine hochallegorische Bedeutung. Es weist innerhalb von 14 Zeilen 13 Mal auf den Begriff oder den Namen »Will« hin. Dieses Wortspiel wird besonders an den Stellen deutlich, wo der Autor mit der »Kleinschreibung« von »will« auf seine »verborgene« oder »fragwürdige« Situation hinweisen will (»*to hide my will*«, »*shall will in others seem right gracious*«, »*in my will no fair acceptance shine?*« etc.) Der Autor weist den Leser darauf hin, dass er ihn irritieren wolle, indem er zu Will etwas »hinzufüge« (einen fremden Nachnamen?) (»*I that vex thee still, To thy sweet will making addition thus*«). Sonett 135 lässt erkennen, dass es mit dem Autor der Sonette und dessen Namen und Titel (Mr. W. H.) eine besondere Bewandtnis hat, die für Marlowe/alias Shakespeare offensichtlich wird, nicht aber für Shakspere (siehe insbesondere Kapitel 11).

Sonnet **135**:[20]

Whoever hath her wish, thou hast thy ***Will****,*
And ***Will*** *to boot, and* ***Will*** *in overplus;*
More than enough am I that vex thee still,
To thy sweet ***will*** *making addition thus.*
Will *thou, whose* ***will*** *is large and spacious,*
Not once vouchsafe to hide my will in thine?
Shall ***will*** *in others seem right gracious,*
And in my ***will*** *no fair acceptance shine?*
The sea all water, yet receives rain still
And in abundance addeth to his store;
So thou, being rich in ***Will****, add to thy* ***Will***
One ***will*** *of mine, to make thy large* ***Will*** *more.*
Let no unkind, no fair beseechers kill;
Think all but one, and me in that one ***Will****.*


TO.THE.ONLIE.BEGETTER.OF.
THESE.INSVING.SONNETS.
Mr. W. H. ALL.HAPPINESSE.
AND.THAT.ETERNITIE.
PROMISED.
BY.
OVR.EVER-LIVING.POET.
WISHETH.
THE.WELL-WISHING.
ADVENTVRER.IN.
SETTING.
FORTH.
T. T.

»Shake-speares Sonnets«(1609)
Zueignungstext

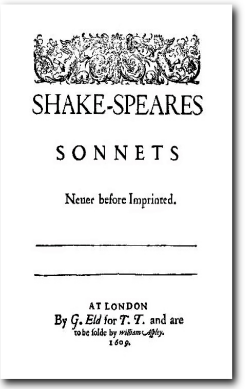
Marlowe's Leben in den Sonetten

Die kryptische Anordnung des Zueignungstextes der Sonette (Siehe im folgenden) lässt es so aussehen, als ob mit dem »Adventurer« der Verleger Thomas Torpe (T.T.) gemeint war, vielleicht weil er das Wagnis der Drucklegung der Sonette auf sich nahm.

[20] Internet Shakespeare Editions: The Sonnets, Quarto 1 (1609), Sonett 135, : http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/book/UC_Q1_Son/1/?size=small&view_mode=normal&content_type=

Die Sonette lassen sich autobiografisch nur verstehen, wenn man sie unter der Annahme analysiert, dass sie von dem unter neuer Identität lebenden Marlowe geschrieben wurden. Die Sonette reflektieren dann plötzlich das, was Marlowe in seiner Namenlosigkeit, im Exil passiert sein muss, und widersprechen der Annahme, dass Shakespeare mit Shakspere identisch war..

Wesentlich ist, dass jedes Sonett viel direkter und unmittelbarer zum Ausdruck bringt, was es meint: Shakespeare muss beim Wort genommen und die Zeilen müssen viel wörtlicher verstanden und interpretiert werden. Die »Sekundärbedeutungen«, die in die deutschen Texte »hineinübersetzt« wurden, mussten in zum Teil grotesker Manier wegen fehlender biografischer Assoziationen erdacht werden. Wenn beispielsweise »*The coward conquest of a wretch's knife*« (Sonett 74) als »vom feigen Sensenmanne auserkoren« übersetzt wird, so kommt der englische Text dem Inhalt ungleich näher. Im wahrsten Sinne des Wortes kennzeichnet »*My outcast state*« (Sonett 29) einen ausgestoßenen Zustand, charakterisiert »*His name receives a brand*« (Sonett 111) eine reale Brandmarkung seines Namens, die des Dichters Reputation dauerhaft beschädigte. Wenn man die Zeile »*Above a mortall pitch, that struck me dead*?« (Sonett 86) nicht wörtlich nimmt, kommen erstaunliche, zum Teil abgehobene Übersetzungen heraus, wie zum Beispiel: »auf höchsten Höhn, der mich verstummen ließ[21]?« (Markus Marti) oder »*Weit über Menschenhöh, was mich zerhieb?*« (Stefan George).


SHAKE-SPEARES

SONNETS

Neuer before Imprinted.

AT LONDON
By G. Eld for T. T. and are
to be solde by William Aspley.
1609.

Titelblatt (Faksimile) der Shakespeare' schen Sonette(1609)

Aus der Zeile »*Which vulgar scandall stampt vpon my brow*« (Sonett 112), die den vorgetäuschten Tod Marlowe's durch einen Messerstich über dem rechten Auge darstellen dürfte, wird »das der Skandal mir auf die Stirn gepresst«. Aus »*Hence, thou suborned informer! a true soul, When most impeached, stands least in thy control*« (Sonett 125) wird »Du: fieser Spitzel, weg! Die treue Seele hört in Bedrängnis nicht mehr auf Befehle«. Das Schicksal Marlowe's spiegelt sich dabei fraglos in zahlreichen Sonetten wider. Ich kann gegenwärtig keine auch nur annähernd gleichwertigen, in sich geschlossenen logischen (auto)biografischen Analogien zu den Inhalten erkennen.

Bereits der von Marlowe meist geschätzte und häufig zitierte Poet Ovid[22] hat in seinen »Tristia« – sozusagen als Therapie – die Härte seines Exils in Tomis am

[21] William Shakespeare: Sonette. Übersetzt von Markus Marti : https://shine.unibas.ch/sonetteMM.htm

[22] Die von Marlowe aus dem Lateinischen übersetzten Ovidschen Liebesgedichte »Amores« wurden 1596 von der katholischen Kirche auf den Index gesetzt.

Schwarzen Meer beschrieben – und damit ein Meisterwerk geschaffen. In auffallender Analogie zu Ovid muss auch Marlowe sein erzwungenes Exil (unter anderem auf dem Kontinent) dazu verwendet haben, seine Verzweiflung und seine Einsamkeit künstlerisch zu verarbeiten und subtile Meisterwerke zu schaffen.

Interpreten der Sonette gingen immer wieder von der irrigen Annahme aus, dass nur eine einzige und immer die gleiche Person in den Sonetten angesprochen werde. Die Sonette sind aber zu verschiedenen Zeiten an verschiedene Personen adressiert und zur Drucklegung arrangiert worden.

Angst, Lebensbedrohung, Verhaftung, vorgetäuschte Tötung

Archie Webster gelangte bereits 1923[23], 2 Jahre vor Entdeckung des "lateinischen" Coroner's Report mit dem Todeshergang[24] Marlowe's, zu der Überzeugung, dass nicht Shakspere, sondern Marlowe der Autor der Sonette gewesen sein müsse. Er fand die außergewöhnliche Lebenssituation Marlowe's in den Sonetten reflektiert und erkennbar. Das Thema Identitätsverlust, das so viele zeitgenössische Werke wie »Polimanteia« (S.475ff.), »Willobie« (S.464ff.), »Fidessa« (S.492ff) und andere (s.Kapitel 11) in so deutlichem Ausmaß durchzieht, kann die Annahme gut begründen, dass die Sonette von Marlowe stammen.

Zahlreiche Sonette machen deutlich, wie groß Marlowe's Angst vor der drohenden Verhaftung und Folter auf der Streckbank war, die seinem unmittelbar beteiligten Dichterfreund Thomas Kyd widerfuhr. Sie reflektieren seine Vorladung vor den Kronrat, seine Todesbedrohung und den »Ausweg« durch einen vorgetäuschten Tod, der die Welt glauben machte, er sei ums Leben gekommen. Dafür einige Beispiele:

Sonett 33:

»Anon permit the basest cloudes to ride,
With ougly rack on his celestiall face«

Sonett 68:

»To live a second live on second head«

Sonett 73:

»A few do hange upon those boughs [Galgen]
which shake against the could«

Sonett 74

Zierleiste (Faksimile) bei Shakespeare's Sonetten (1609) und bei Hamlet (Q1)

Dieselbe Zierleiste findet sich bereits in dem Sonettzyklus »**Hecatompathia**[1]« (undatiert!) von **Thomas Watson.** Es ist bis heute ungenügend erklärt, wie Watson mit seiner vollendeten Sprachvielfalt (Französisch, Italienisch, Latein, Griechisch) die Themenvielfalt Marlowe's/ Shakespeare's "Venus und Adonis," "Hero und Leander," "Lucretia", Eliza Queen of Carthage , "Dido," "Caesar", "Marigold", "Helena", "Ovids Metamorphosen", "Philomela", "Mercur", "The Owle", Nightingale, Bastard usw...) vorwegnehmen und von F.Meres als der beste Tragödienschreiber bezeichnet werden konnte.

1 https://books.google.de/books?id=G25SAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=de#v=onepage&q&f=false

23 Archie Webster: Was Marlowe the Man?, in: The National Review, Vol. LXXXII, S. 81–86; Onlineversion: http://www.rey.prestel.co.uk/webster.htm

24 J. Leslie Hotson: The Death of Christopher Marlowe, London 1925, Onlineversion: http://www.archive.org/stream/deathofchristoph00872mbp#page/n9/mode/2up.

»So then thou hast but lost the dregs of life,
The prey of worms, my body being dead,
The coward conquest of a wretch's knife,
Too base of thee to be remembered (…)
But be contented when that fell arrest
Without all bail shall carry me away«

Sonett 86**:**
»Aboue a mortall pitch, that struck me dead?«

Sonett 107**:**
»Not mine own fears nor the prophetic soul
Of the wide world dreaming on things to come
Can yet the lease of my true love control,
Supposed as forfeit to a confined doom.«

Sonett 112**:**
»That all the world besides me thinkes y'are dead.«

Leben mit Exil, Verbannung, Flucht, Versteck, Reisen, Trennung

Zahlreiche Sonette thematisieren Marlowe's Verbannung und Emigration, beschreiben weite Reisen im Exil, Flucht, Verborgenheit und Bedrohung, das Leben im Untergrund, das er ab dem Juni 1593 führte**:**

Sonett 26**:**
»Til then, not show my head«

Sonett 28**:**
»The one by toil, the other to complain
How far I toil, still farther off from thee«

Sonett 29**:**
»I all alone beweepe my out-cast state«

Sonett 30**:**
»For precious friends hid in deaths dateles night,«

Sonett 33**:**
»And from the forlorne world his visage hide«
»Stealing vnseene to west with this disgrace:«

Sonett 39**:**
»Even for this let us divided live,
And our dear love lose name of single one,
That by this separation I may give
That due to thee which thou deserv'st alone
And that thou teachest how to make one twain,
By praising him here who doth hence remain.«

Sonett 44**:**
»For then, despite of space, I would be brought,

From limits far remote, where thou dost stay.«

Sonett 61:

»Is it thy spirit that thou send'st from thee
So far from home into my deeds to pry«

Sonett 71:

»Give warning to the world that I am fled
From this vile world with vildest wormes to dwell:«

Sonett 97:

»How like a winter hath my absence been
From thee, the pleasure of the fleeting year!«

Sonett 98:

»From you have I been absent in the spring«

Sonett 109:

»Though absence seem'd my flame to quallifie,
As easie might I from my selfe depart, (…)
Like him that trauels I returne againe,
Iust to the time, not with the time exchang'd,«

Schande, Ungnade, Blamage, Schändung, Ehrverlust, Skandal, Schandfleck, Brandmarkung, Lähmung, Anklage, Auslöschung, Tücken des Lebens

Das erzwungene Leben im Verborgenen, im Exil und die nach außen verbleibende »literarische Existenz« unter dem Peudonym Shake-speare und anderen Tarnnamen muss für Marlowe zu einer schweren Bürde geworden sein, die er sich so drastisch wohl nicht vorgestellt hatte, als in großer Eile die lebensrettende Entscheidung getroffen wurde, seinen Tod vorzutäuschen und seine Identität aufzugeben (s.Kapitel 5).

Sonett 25:

»is from the booke of honour rased quite,
And all the rest forgot for which he toild:«

Sonett 26:

»And in them-selues their pride lies buried,
For at a frowne they in their glory die.«

Sonett 29:

»When in disgrace with Fortune and mens eyes,
I all alone beweepe my out-cast state«

Sonett 33:

»Stealing vnseene to west with this disgrace:«

Sonett 34:

»That heales the wound, and cures not the disgrace
Nor can thy shame give phisicke to my griefe

Though thou repent, yet I have still the losse«

Sonett 36:

»So shall those blots that do with me remain,
Without thy help, by me be borne alone.
I may not evermore acknowledge thee,
Lest my bewailed guilt should do thee shame
Though in our liues a seperable spight«

Sonett 37:

»So I, made lame by Fortune's dearest spite
So then I am not lame, poor, nor despised«

Sonett 66:

»And right perfection wrongfully disgrac'd
»and Art made tongue-tied by Authority

Sonett 72:

»My name be buried where my body is,
And liue no more to shame nor me, nor you
For I am shamd by that which I bring forth,«

Sonett 90:

»Now while the world is bent my deeds to cross
O, for my sake do you with Fortune chide,«

Sonett 109:

»So that my selfe bring water for my staine,
Neuer beleeue though in my nature raign'd,
All frailties that besiege all kindes of blood,
That it could so preposterouslie be stain'd,
To leaue for nothing all thy summe of good:«

Sonett 111:

»The guilty goddess of my harmful deeds
Thence comes it that my name receives a brand
Your love and pity doth th' impression fill«

Sonett 112:

»Which vulgar scandal stamped upon my brow«

Sonett 121:

»When not to be, receives reproach of being (…)
Or on my frailties why are frailer spies (…)
At my abuses, reckon vp their owne(…)
My deedes must not be shown«

Sonett 125:

»Hence, thou suborned Informer, a true soul
When most impeached, stands least in thy control.«

Leben in der Anonymität und Namenlosigkeit

Wie sehr den souveränen, selbstbewussten Dichter der **Verlust seines Namens** , seiner Identität und Reputation, seine Aufspaltung zwischen leiblicher und literarischer Person und sein Leben in der Illegalität beschäftigt haben müssen, geht unschwer aus zahlreichen Sonetten hervor.

Sonett 25**:**

»Let those who are in favour with their stars,
Of public honour and proud titles boast,
Whilst I whom fortune of such triumph bars
Unlooked for joy in that I honour most«

Sonett 71**:**

»O if (I say) you looke vpon this verse,
When I (perhaps) compounded am with clay,
Do not so much as ***my poore name*** *reherse;«*

Sonett 72**:**

*»****My name*** *be buried where my body is,*
And live no more to shame nor me nor you«

Sonett 76**:**

»Why write I still all one, ever the same,
And keep invention in a noted weed,
That every word doth almost tell ***my name,***
Showing their birth and where they did proceed?«

Sonett 81

»Your ***name*** *from hence immortal life shall have,*
Though I, once gone, to all the world must die«

Sonett 111

»Thence comes it that ***my name*** *receives a brand«*

Klage, Leid, Trauer, Betrübnis, Gram, Jammer, Sorge, Kummer, Scheitern, Weinen

Zahlreiche Sonette zeigen eine Vielfalt von negativen Stimmungen und Emotionen, andauernde Sorge über eine schwer zu ertragende Lebenssituation, immer wiederkehrende Verzweiflung, Schwermut und Niedergeschlagenheit. Das lässt ohne Zwang die Interpretation zu, dass Marlowe über sein tragisches Leben nach der Verbannung berichtet – auf Shakspere's Biografie beziehungsweise das Wenige, das wir aufgrund von Quellen über sie wissen, lassen sich diese Sonette nicht beziehen.

Sonett 28

»But day doth daily draw my sorrows longer,
And night doth nightly make grief's length seem stronger.«

Sonett 30

»Then can I drown an eye, unused to flow,
(…)
Then can I grieve at grievances foregone,
And heavily from woe to woe tell o'er
The sad account of fore-bemoaned moan,
Which I new pay as if not paid before.«

Sonett 34**:**

»Nor can thy shame give phisicke to my griefe«

Sonett 50**:**

»The beast that bears me, tired with my woe,
Plods dully on, to bear that weight in me,
(…)
*For that same groan doth put this in my mind***:**
My grief lies onward, and my joy behind.«

Sonett 64

»When I haue seene such interchange of state,
Or state it selfe confounded, to decay,
Ruine hath taught me thus to ruminate«

Marlowe's Lebensmotto (S.192)

Auf Marlowe's Porträt, das erst 1953 im Corpus Christi College in Cambridge entdeckt wurde, steht in lateinischer Sprache die von ihm gewählte »dialektische« Lebensdevise**:**

»Quod me nutrit, me destruit.«
[Was mich ernährt, zerstört mich]

Es erstaunt *nicht*, dass dieses Motto auch Einzug in seinen Sonetten – unter anderem in Nr. 73 – gefunden hat, in wortnaher Wiederholung**:**

Sonett 73

»In me thou seest the glowing of such fire
That on the ashes of his youth doth lie,
As the death-bed whereon it must expire,
Consumed with that which it was nourished by.«

Sonette 25–37

Einzelne Sonette, nimmt man sie beim Wort, geben uns einzigartige spezifische Einblicke in das Leben Marlowe's/alias Shakespeare. Ich fragte mich beim Lesen der

Sonette immer wieder, warum es bei dem hohen Zuwachs an historischem Faktenmaterial bis heute möglich bleiben konnte, dass die Literaturwissenschaft mit diesen eminent biografischen Texten so ahnungslos umgegangen ist und warum argumentativ hochplausible und signifikante Hypothesen so gnadenlos ignoriert werden konnten. Wie konnte man so lange Shakspere aus Stratford hinter den Sonetten vermuten, dessen biografischer Hintergrund zu keiner Zeit mit ihnen vereinbar war, mit Marlowe jedoch unmittelbar?

Sonnet 25: »*From the book of honour rased*«

Emblem der Titelseitevon Marlowes »Hero und Leander« (1598): Der Holzstich symbolisiert das zweigeteilte Schicksal Marlowe's. Links: Ringelblume geöffnet und von der Sonne beschienen. Rechts: verschlossen bei Wolken und Regen. [Senkrechte Linie nicht im Original]

Sonett 25 kann als das erste aus der Gruppe der Sonnette erkannt werden, die sich auf Marlowe's Exil und seine Anonymität beziehen: Bei Marlowe hatte sich im Mai 1593 – wie bereits dargestellt – unvorhergesehen ein »verhängnisvolles« unerwartetes Schicksal (»*fortune … unlookt for*«) ereignet, das ihm dauerhaft Anerkennung, öffentliche Ehre und stolze Titel verwehrte (»*Of publike honor and proud titles bost,/Whilst I whome fortune of such tryumph bars unlookt for, ioy in that I honour most*«). Es ist schwer vorstellbar, wie dieses Sonett interpretiert werden sollte, wenn der Autor nicht den gleichen biografischen Hintergrund wie Marlowe hatte.

Marlowe muss zwischen 1583 und 1593 der Liebling der englischen Aristokratie gewesen sein, bevor er urplötzlich seinen Abschied nehmen musste (»*Great Princes fauorites their faire leaues spread*«). Ab diesem Zeitpunkt (Juni 1593) war seine Ehre, ähnlich wie bei den Ringelblumen, die sich im Angesicht dunkler Regenwolken verschließen, nur noch in ihm selbst, in der verschlossenen Blume verborgen und nicht mehr in der von der »adeligen« Sonne beschienenen Pracht sichtbar. (»*But as the Marygold at the suns eye, and in them-selves their pride lies buried.*«) Diese metaphorische Anspielung auf die Ringelblume (Calendula officinalis, engl. »*Marygold*«) in Sonett 25 lässt sich

mit dem Holzschnittemblem auf dem Titelblatt von Marlowe's Versepos »Hero und Leander« (1598) in Verbindung bringen[25](Bild S.214). Das Emblem (s.Bild) zeigt zwei Ringelblumen aus einem einzigen Stamm, einmal (linke Hälfte) von der Sonne beschienen und voll geöffnet, das andere Mal (rechts) geschlossen und gebeugt unter einem dunklen bewölkten Himmel. Die Bedeutung der Zeilen in Sonett 25 wird durch dieses Bild eindeutig: Dem Eingeweihten sollte das tragische, »zweigeteilte« Schicksal des Dichters zu erkennen gegeben werden. Über der verschlossenen Blume rechts steht auf einem Banner der Spruch »Non licet exigius«, nicht zugänglich (verständlich) für den Uneingeweihten.

Die lateinische Zeile zwischen dem Titel »Hero and Leander« und dem Emblem lautet: »*Ut nectar, ingenium*« (Genie ist wie Nektar). Sie assoziiert Marlowe's Genialität mit dem Nektar und erinnert an die Strophe des von Walter Raleigh an Marlowe gerichteten Gedichts »Divers divine exhortations, The Nymph's Reply to the Shepherd«, S.171):

> *»The flowers do fade, and wanton fields*
> *To wayward winter reckoning yields:*
> *A* ***honey*** *tongue, a heart of gall,*
> *Is fancy's spring, but sorrow's fall.«*

Raleighs Strophe lässt in durchgehender Metaphorik, ähnlich wie das Ringelblumenemblem, das zweigeteilte Leben Marlowe's erkennen. Dem ersten Lebensabschnitt mit Frühling (»*fancy spring*«) und Sommer (»*wanton fields*«), den Blumen (»*The flowers*«), den üppigen Feldern (»*wanton fields*«), den Erfolgen als Dichter (»*honey tongue*«) und der Ernte (»*fields*«) folgten Herbst (»*fall*«) und Winter (»*winter*«), Verdunklung (*do fade*), Bitternis (*heart of gall*), Launen des Winters (»*wayward winter*«), Sorgen (*sorrows*), der Abrechnung (»*reckoning*«) und des Niedergangs (»*fall*«) etc. Lateinische Titelzeilen hatten, wie an verschiedenen Stellen dieses Buch aufgezeigt, oft die Funktion, eine verdeckte, nicht offen aussprechbare Erläuterung zu Dichter und Dichtung abzugeben (z.B. Venus und Adonis S.157ff, S.40off, »Loves Martyr«, S.114). Sonett 25 berichtet von großen dramatischen Erfolgen [»*After a thousand victories*«, in der Zeit zwischen 1583 und 1593, nichts Analoges ist für Shakspere je entdeckt worden], bei denen Marlowe unvorhergesehen einmal strauchelte (»*once foild*«). In einem einzigen Augenblick war sein Ruhm vergangen (»*For at a frowne they in their glory die*«) und er selbst in einer beispiellosen Kampagne von Kirche und Staat mittels eines Informanten einem Rufmord ausgesetzt, der ihn für immer »aus dem Buch der Ehre ausradierte« (»*Is from the booke of honour rased quite*«). Alles, wofür Mar-

25 Wie auch auf •Thomas Bastard, Five Sermons (»The Marigold and the Sunne«)(1615)•. George Wither, Emblemgedicht IV/1 (s.Bild) in »A Collection of Emblems«, 1643: S-209, http://archive.org/stream/collectionofembloowithe#page/209/mode/1up , auf •Thomas Watson »Hecatompathia«1582(!) p.IX,(s. tt)

lowe stritt, war vergessen (»*And all the rest forgot for which he toild*«). Es blieb ihm nur der Trost, dass er sich nach seiner Verbannung nicht von seinem Freund entfernen musste und er jetzt nicht mehr entfernt werden konnte, da er ja (durch einen vorgetäuschten Tod) schon entfernt worden war! (»*Where I may not remove, nor be removed*«).

Sonett **25**[26]**:**

LEt those who are in favor with their stars,
Lass diejenigen, die begünstigt sind von ihren Sternen,
Of publike honour and proud titles bost,
sich mit öffentlicher Ehre und stolzen Titeln brüsten,
Whilst I whome fortune of such tryumph bars
Während Ich, dem das Schicksal solche Triumphe
Unlookt for ioy in that I honour most;
unvorhergesehen verwehrt, mich an dem erfreue, was ich am meisten verehre;
Great Princes favorites their faire leaves spread,
Der Liebling der großen Fürsten bereitet seinen billigen Abgang
*But as the **Marygold** at the suns eye,*
Nur, wie bei den Ringelblumen im Angesicht der Sonne,
And in them-selves their pride lies buried,
liegt in ihnen selbst ihre Ehre begraben,
For at a frowne they in their glory die.
Denn mit einem Stirnrunzeln verwelken sie in ihrer Pracht.
The painefull[27] *warrier*[28] *famosed for worth,*
Der erduldende Held, berühmt wegen seiner Exzellenz,
After a thousand victories once foild,
nach tausend Siegen einmal unterlegen,
*Is **from the booke of honour rased** quite,*
wurde aus dem Buch der Ehre komplett ausradiert,
*And all the rest forgot for which he toild***:**
und alles Übrige vergessen, wofür er stritt**:**
Then happy I that love and am beloved
deshalb glücklich, dass ich liebe und geliebt werde,
Where I may not remove, nor be remoued.
Wo ich mich nicht entfernen muss und nicht (mehr) entfernt werde.

*Whil'st **I**,* [Marigold] *the* Sunne's *bright Face may view,*
I [Marigold] *will no meaner* Light *pursue*
Aus George Withers, Emblem 1/ BuchIV,
»A Collection of Emblemes

Die meisten Sonette zeichnen sich dadurch aus, dass sie neben einer eher realen, »unmittelbaren« Ebene fast immer eine »zweite« metaphorische Ebene besitzen, zwischen denen man hin- und herspringen kann und muss. Hier zum Beispiel die Ebene der Auseinandersetzung, des Kampfes**:** »*victory*«, *triumph* «*warrior*«, »*book*

[26] Bei diesem, wie bei allen folgenden Sonetten erfolgt eine wortnahe Übersetzung ohne Anspruch auf poetische Qualität!
[27] SOED**:** »painefulle«**:** painful, suffering or affected with (physical) pain, 1590.
[28] SOED**:** »warrier«**:** warrior, chiefly poet. and rhet. As to applied to the fighting man and heroes of past ages.

of honor, »glory«, »foil«.

Es sei zu Beginn der Besprechung einzelner Sonette wiederholt, dass sich Marlowe in den letzten zwei Maiwochen 1593 in akuter Lebensgefahr befand und von seinen Freunden und Gönnern vor der Anklage des Hochverrats und inquisitioneller Verfahren der Star Chamber gerettet werden musste. Marlowe wäre aufgrund der ihn belastenden »staatsgefährdenden« und »häretischen« Dokumente für schuldig befunden worden wie nur Wochen zuvor Henry Barrowe, George Greenwood und John Penry und gehängt worden. Hätte man Marlowe, wie seinen Dichterfreund Thomas Kyd Tage zuvor gefoltert, wäre nicht kalkulierbar gewesen, was er gegen seine Gönner und Helfer Lord Burghley William Cecil und Robert Cecil, Lord Salisbury, Thomas Walsingham, Robert Devereux ausgesagt hätte. Die Gefahr für die Cecils und andere, durch Marlowe's Aussagen kompromittiert zu werden, musste unter allen Umständen vermieden werden. Marlowe's befristete Belassung auf freiem Fuß (»*on bail*«, Sonett 74, S.242) gab William Cecil nur wenig Zeit, ihn durch einen inszenierten, vorgetäuschten Tod aus dem öffentlichen Blickfeld zu entfernen und vor der Hinrichtung zu retten.

Sonett 26 – *»til then, not show my head«*

Sonett 26 setzt das in Sonett 25 angedeutete Schicksal Marlowe's fort. Die Sonette wurden von ihrem Autor vorrangig verfasst, um mit der adressierten Person zu kommunizieren. Sie tun das bewegend, wirkungsvoll und authentisch, auch wenn man den realen Hintergrund oder den personalen und situativen Bezug oft nicht kennt oder entschlüsseln kann. Viele Sonette müssen in der Ferne als Versbriefe abgefasst worden sein.

Bis zu einer »noch ungewissen« Zeit (»*Til then*«) glaubt der Dichter in Sonett 26, es nicht mehr wagen zu können, seinen Kopf öffentlich zu zeigen (»*Til then, not show my head*«). Das tragische Schicksal hatte dazu geführt, dass der Dichter mit seiner engen Bezugsperson offensichtlich nur noch aus der Ferne (aus dem Exil?) über den schriftlichen Weg kommunizieren konnte (»*To thee I send this written ambassage*«). Er will ihm in Sonett 26 in Gedichtform in erster Linie seine dauerhafte »Treue(pflicht) und Verehrung« zum Ausdruck bringen (die dreifache Verwendung des Wortes »*duty*« unterstreicht, welche zentrale Bedeutung der Autor dem Begriff in diesem Sonett beimessen wollte), und nicht seine dichterischen Fähigkeiten (»*To witnesse duty, not to show my wit*«), von denen er ohnehin zutiefst überzeugt ist, wenn er sie in den übrigen Zeilen bagatellisiert.

Seine eigene »Auslöschung« und Verbannung mache ihm deutlich, dass sein Leitstern, der ihm bisher seinen Weg gewiesen hätte (»*Til whatsoeuer star that guides my mouing*«), gegenwärtig nicht günstig gestimmt sei. Erst wenn das Schicksal wieder gnädiger und aus einem gerechteren Blickwinkel auf ihn zeigen (»*till whatsoever star« points on me gratiously with faire aspect*«) und seine wegen seiner

Abwesenheiten erschütterte Freundschaft wieder neu belebt würde (»*puts apparrell on my tottered loving*«), erst dann könne er sich des Freundes Achtung wieder würdig erweisen (»*To show me worthy of thy Q*: *their sweet respect*«), erst dann könne er es wagen, seine Zuneigung laut auszusprechen (»*boast*«). Bis dahin aber sei es ihm unmöglich, sich öffentlich zu zeigen (»*Til then, not show my head*«). Man kann aus dem Sonett erahnen, dass Marlowe/Shakespeare zu jener Zeit die trügerische Hoffnung hatte, dass er irgendwann wieder rehabilitiert werden würde (zum Beispiel unter neuer Regentschaft) und aus dem Untergrund und der Verbannung zurückkehren könne.

Sonett **26:**

LOrd of my love, to whome in vassalage
Herr meiner Zuneigung, in dessen Abhängigkeit
Thy merrit hath my ***dutie*** *strongly knit;*
Dein Verdienst meine Pflicht streng ergeben hält,
To thee I send this written ambassage
Dir sende ich diese geschriebene Botschaft,
To witnesse ***duty****, not to shew my wit.*
um meine Treue(pflicht) zu bezeugen, nicht meinen [poetischen] Geist.
Duty *so great, which wit so poore as mine*
Die Verehrung ist so groß, die mit meinem armen Verstand
May make seeme bare, in wanting words to shew it;
So nackt erscheinen mag, Worte fehlen, um dies zu zeigen;
But that I hope some good conceipt of thine
Aber ich vertraue auf eine gute Einschätzung Deinerseits,
In thy soules thought (all naked) will bestow it:
In den (unverhüllten) Gedanken Deiner Seele wird es gewähren:
Til whatsoever star that guides my moving,
Bis wann auch immer der Stern, der meine Wege leitet,
Points on me gratiously with faire aspect,
[wieder] gnädig auf mich mit einer gerechteren Sichtweise zeigt
And puts apparrell on my tottered loving,
und meine erschütterte Freundschaft neu ausstattet,
To show me worthy of thy [Q: *their] sweet respect,*
um mich deiner Achtung würdig zu erweisen.
Then may I dare to boast how I doe love thee,
Erst dann kann ich wagen, laut von Deiner Freundschaft zu sprechen,
Til then, not show my head *where thou maist prove me*
Bis dahin zeig ich nicht meinen Kopf, an dem Du mich prüfen könntest.

Sonett 27 und 28 – »*From fare where I abide*«

Die Sonette 27 und 28 sind thematisch verwandt und beleuchten die biografische Situation Marlowe's, nicht aber die von Shakspere. Es gibt keinerlei Erkenntnisse darüber, dass Shakspere je längere Reisen durchgeführt und sich außerhalb

der Region zwischen Stratford und London aufgehalten hat.

Von Marlowe dagegen ist bekannt oder ableitbar, dass er bereits in seiner Studentenzeit in Cambridge von höchsten Instanzen der Krone (William Cecil) nach Reims entsandt wurde oder sich an anderen Orten des Kontinents, zum Beispiel Vlissingen (engl. Flushing) oder Leyden in Holland aufhielt.

Nach seinem Namens- und Identitätswechsel und seiner Verbannung im Jahr 1593 muss Marlowe ermüdende Reisen (»*repose for limbs with travel tired*«) auf dem Kontinent unternommen haben und unter falschem Namen in repräsentativer Funktion in Holland, Frankreich, Italien, Schottland, Irland, Spanien und Dänemark (?) unterwegs gewesen sein (Einzelheiten bisheriger Erkenntnisse über Marlowe's/Shakespeare's »posthume« Zeit und Funktion, Kapitel 11).

Zu der Zeit, als diese Sonette geschrieben worden sein dürften (1594/95?), muss Marlowe/Shakespeare noch die Hoffnung gehabt haben, irgendwann sein verhängnisvolles Schicksal hinter sich lassen zu können. Gedanken über seinen ungewissen Aufenthalt in der Fremde und die vielen Reisen setzten sich auch nachts in seinem Kopf fort (»*then begins a journy in my head*«). Von entfernten Orten, wo er sich aufhalte, gingen seine Gedanken (»*my thoughts – from far where I abide*«) zu seinem Freund und er führe in seinem Kopf eine Pilgerreise durch (»*intend a zelous pilgrimage to thee*«). Er denke darüber nach, wie er froh zurückkehren könnte (»*How can I then returne in happy plight*«). Je mehr er sich bemühe (»*How far I toyle*«), umso weiter weg von seinem Freund (»*still farther off from thee*«) sähe er sich und seine Sorgen vergrößerten sich (»*And night doth nightly make greefes length seeme stronger*«).

Sonett **27** (Ausschnitt)

»WEary with toyle, I hast me to my bed,
Erschöpft von den Mühen eile ich zu meinem Lager.
The deare repose for limbs with travaill [travel] *tired,*
Zur Ruhe für die Glieder nach ermüdender Reise,
But then begins a journy in my head
Doch dann beginnt eine Reise in meinem Kopf,
To worke my mind, when boddies work's expired
Um, wenn des Körpers Werk erlischt, in meinem Geist zu arbeiten
*For then my thoughts (**from far where I abide**)*
Weil dann die Gedanken (von fern, wo ich verweile)
Intend a zelous pilgrimage to thee
in eifriger Pilgerreise zu Dir wollen.«

Sonett **28** (Ausschnitt)**:**

»HOw can I then returne in happy plight
Wie kann ich denn froh gestimmt zurückkehren,
That am debard the benifit of rest?

Solang ich der Wohltat der Ruhe beraubt

(…)

And each (though enimes to ethers raigne)

Und beide [Tag und Nacht], (obwohl einander Feind),

Doe in consent shake hands to torture me,

Sich einig die Hände schütteln, um mich zu quälen,

The one by toyle, the other to complaine

Der Tag durch Mühen – die Nacht durch Klagen

How far I toyle, still farther off from thee.

Wie fern ich mich plage, noch weiter weg von dir weg

But day doth daily draw my sorrowes longer,

Der Tag macht täglich meine Sorgen länger,

And night doth nightly make greefes length seeme stronger.

Die Nacht macht nächtlich das Ausmaß meiner Sorgen stärker.«

Jede Übersetzung, wie textgetreu sie auch sein mag, engt die Interpretationsmöglichkeiten ein. Die vordergründig in diesen Sonetten beschriebene Situation ist im Grunde verhältnismäßig einfach vorzustellen**:** Der Dichter, von weiten Reisen erschöpft, geht mit müden Gliedern zu Bett und beginnt in Gedanken weiterzureisen, er denkt an seine Situation, an andere Menschen, die ihn beschäftigen, schaut in die dunkle Nacht und kommt nicht zur Ruhe.

Es ist aber zwingend anzunehmen, dass der Sinn des Sonetts für den Verfasser nicht vorrangig darin lag, in Gedichtform festzustellen**:** Ich bin müde, von der Reise erschöpft, ich denke an dich und kann nicht schlafen. Der Dichter versucht, seiner tatsächlichen Situation in einer subtilen künstlerisch komplexen Form Ausdruck zu verleihen. Es wird das Bemühen eines hochschöpferischen Künstlers und Poeten erkennbar, der seine nicht überwundene existentielle Krise, seine Gefühlslage, die momentane Situation mit all ihren unverwechselbaren und einmaligen Umständen zu begreifen und künstlerisch zu verarbeiten sucht.

Die strenge Formvorgabe der Sonette (drei Quartette im Kreuzreim aus einem darstellenden oder erzählenden Teil mit zugespitztem Verlauf, mit Variationen zum Thema und einem den Gedankengang abschließend zusammenfassenden oder konterkarierenden Verspaar) muss als eine Hilfestellung dafür gesehen werden, nah an seinem Thema zu bleiben, nicht auszuufern und die eigenen Überlegungen hochgradig zu verdichten. Der Leser mag sich fragen, ob die folgenden Ähnlichkeiten im Hinblick auf Inhalt und Verse zwischen Shakespeare, Marlowe und Breton (S.220ff) noch Zufall sein können**:**

Sonett 27 (Shakespeare)**:**

»***Weary** with **toil**, I haste me to my bed,*

*The dear **repose** for limbs with travel **tired**;«*

»Dr. Faustus« (Marlowe), [S. 284ff]
*»Not long he stayed within his **quiet** house*
*To **rest** his **bones** after his **weary toil**«*

»The Phoenix Nest« (Breton, 1593), [S.221ff:]
»When day is gone, and darkness come,
*The **toyling tired** wight,*
*Doth use to ease his weary **bones**,*
*By **rest** in **quiet night**«*

Sonett 29 – *»my out-cast state«*

Sonett 29 ist ohne die Einbeziehung von Marlowe's Biografie nicht interpretierbar. Dem Dichter wird in diesem Sonett zutiefst bewusst, wie ausgestoßen er ist (»*my outcast-state*«) – und es gibt keine Qelle, die belegt, dass Shakspere Ächtung, Exil, Verbannung und erzwungene Anonymität erlebte, anders bei Marlowe.

Der Dichter weiß, dass er durch seinen vorgetäuschten Tod (»*When in disgrace with Fortune*«) nicht nur in höfischen Kreisen in Ungnade gefallen ist und dort nicht mehr erscheinen darf, sondern auch das Ansehen der übrigen Menschen verloren hat (»*in disgrace with … mens eyes*«), sodass er sich auch öffentlich nicht mehr zeigen kann. Er kann seinen Zustand nur beweinen und ist sich bewusst, dass der Himmel seine Klagen nicht erhört *(»And trouble deafe heaven with my bootlesse cries*«). Er schaut auf sich selbst herab und verflucht sein Los (»*And looke vpon my selfe and curse my fate*«). Er möchte wie die anderen sein, hoffnungsfroh und mit wohlhabenden Freunden (»*Wishing me like to one more rich in hope, Featur'd like him, like him with friends possest*«) und verachtet sich selbst in Gedanken (»*Yet in these thoughts my selfe almost despising*«).

Sogar Marlowe's häufig verwendete »dialektische« Lebensdevise »Q*uod nutrit me destruit« (W*as mich ernährt, zerstört mich, die sich in zahlreichen Variationen durch seine Werke zieht (S.192f), taucht in diesem Sonett, deutlicher allerdings noch in Sonett 73, auf. (Eine Positivaussage kann komplementär als eine Negativaussage betrachtet werden und umgekehrt.)

> *»With what I most inioy contented least«* (Mit dem, was mich am meisten erfreut [sein kreatives Schreiben], bin ich am wenigsten zufrieden).

Ovids letzte »konträre« Worte auf seinem Epitaph (– an meinem Talent zugrunde gegangen- »Ingenio perii, Naso poeta, meo«) dürften die dialektische Lebensdevise Marlowe's geprägt haben.

Sonett **29:**
WHen in disgrace with Fortune and mens eyes,
Da in Ungnade mit dem Schicksal und der Menschen Anblick
*I all alone **beweepe my out-cast state,***

Beweine ich ganz allein meinen ausgestoßenen Zustand
And trouble deafe heaven with my bootlesse cries,
Und störe den tauben Himmel mit meinem nutzlosen Weinen
And looke vpon my selfe and curse my fate.
Und schau auf mich selbst und verfluche mein Los.
Wishing me like to one more rich in hope,
Wünsch mich wie jenen, der reicher an Hoffnung
Featur'd like him, like him with friends possest,
Ausgestattet wie er, [oder] er mit der Freunde Besitz,
Desiring this mans art, and that mans skope,
Wünsche dieses Mannes Kunstfertigkeit, jenes Mannes Wirkung,
With what I most inioy contented least,
woran ich mich am meisten erfreue, bin ich am wenigsten zufrieden,
Yet in these thoughts my selfe almost despising,
Doch fast verachte ich mich selbst in diesen Gedanken
Haplye I thinke on thee, and then my state,
Glücklich denk ich an dich: dann singt mein [innerer]Zustand,
(Like to the Larke at breake of daye arising)
(wie die Lerche, wenn der Tag anbricht)
From sullen earth sings himns at Heavens gate.
Hymnen von der düsteren Erde an das Himmelstor.
For thy sweet love remembred such welth brings,
An deine angenehme Freundschaft zu denken, bringt mir Reichtum,
That then I skorne to change my state with Kings.
Sodass ich es dann verachte, meinen Status mit Königen zu tauschen.

Sonett 30 – »*hid in deaths dateles night*«

Da Shakespeare-Experten bis zum heutigen Tage nicht erklären können, wie die Sonette in die Biografie von Shakspere eingepasst werden könnten, hat sich ihre Mehrheit seit Langem darin eingerichtet, in ihnen rein virtuelle poetische Ausdrucksweisen ohne realen biografischen Hintergrund (S.unten) anzunehmen. Dies erscheint angesichts solcher Angaben wie »*For precious friends hid in deaths dateles night*« in Sonett 30 schwer begreifbar.

Sonett 30 zeigt das tragische Schicksal des Dichters ab Juni 1593, das Weiterleben im Untergrund, von dem er nicht wusste, wie lange es dauern würde (»*hid in dateless night*«), auch wenn seine Werke unter Pseudonymen wie Shakespeare, Drayton und vielen anderen veröffentlicht werden konnten.

Wenn er in seinen Gedanken, in seinen »inneren Verhandlungen« (»*sessions*«) mit einer gewissen inneren Beruhigung (»*when to the sessions of sweet silent thought*«) seine Vergangenheit Revue passieren lässt (»*I sommon vp remembrance of things past«)*, bemerkt er sein Versagen in vielen, früher anders betrachteten Dingen (»*I sigh the lacke of many a thing I sought*«) und dass er jetzt seine Zeit damit verschwende,

mit altem Wehgeschrei neues Wehgeschrei hervorzurufen (»*And with old woes new waile my deare times waste«)*: Er, der ansonsten nicht gewohnt ist zu weinen, muss plötzlich Tränen vergießen (»*Then can I drowne an* eye (*un-us'd to flow*)«). Mit teuren Freunden könne er sich nur in der Dunkelheit der Nacht treffen, ansonsten müsse er sich verstecken (»*For precious friends hid in deaths dateles night«)*, er beweine lang geheilt geglaubte Wunden *(»And weepe a fresh loues long since canceld woe«)* und beklage den Verlust vieler dahingegangener Ansichten (»*And mone th'expence of many a vannisht sight*«). Er müsse über vergangenes Leid trauern (»*Then can I greeue at greeuances fore-gon*«) und glaube, die »Trauersumme« längst beklagter Klagen erneut bezahlen zu müssen, als hätte er es noch nicht getan (»*The sad account of fore-bemoned mone, Which I new pay as if not payd before«).*

Shakespeare verwendet in diesem Sonett viele Termini aus dem »juristischen« Bereich: »s*ession*«: (Gerichtsverhandlung, Sitzung, Beratung); »*to summon up*« (aufbieten); »*the expence*« (Aufwendungen, Kosten, Unkosten); »*account*« (Berechnung, Forderung, Konten), sodass die metaphorische Ebene des Sonetts darauf hinweist, dass er seine Gedanken (über sein Schicksal) wie eine »innere Verhandlung« vor einer gerichtlichen Instanz behandelt. Marlowe's Nähe zu den Londoner Gerichtshöfen (»Court of Innes«) scheint sichtbar zu werden.

Sonett **30:**

VVHen to the Sessions of sweet silent thought,
Wenn ich in diesen [inneren] Verhandlungen stiller angenehmer Gedanken,
I sommon vp remembrance of things past,
Die Erinnerungen der Vergangenheit überblicke,
I sigh the lacke of many a thing I sought,
Beklag ich mein Versagen in vielen Dingen, die ich suchte,
And with old woes new waile my deare times waste:
Und mit altem Leiden verschwende ich neues Wehgeschrei für meine besten Jahre.
Then can I drowne an eye (vn-vs'd to flow)
Dann kann ich, ungewohnt der Tränen, weinen
For precious friends ***hid in deaths dateles night,***
Über teure Freunde versteckt in des Todes zeitloser Nacht
And weepe a fresh loves long since canceld woe,
Und weine über frische Leiden, die lang geheilt
And mone th'expence of many a vannisht sight.
Und beklage den Verlust vieler dahin gegangener Ansichten.
Then can I greeue at greevances fore-gon,
Dann kann ich trauern über vergangenes Leid,
And heavily from woe to woe tell ore
Und zutiefst von Leid zu Leid mich wiederholen
The sad account of fore-bemoned mone,
die Trauersumme längst beklagter Klagen,
Which I new pay as if not payd before.

die ich neu bezahle, als wär sie nicht bezahlt.
But if the while I thinke on thee (deare friend)
Doch wenn ich an Dich, teurer Freund, denke,
All losses are restord, and sorrowes end.
sind die Verluste ersetzt und die Sorgen enden.

Sonett 31 – »*all those friends which I thought buried*«

Die jahrelangen Entbehrungen (»*by lacking*«) des Dichters durch sein Leben im Verborgenen oder Exil mussten zwangsläufig dazu führen, dass er viele frühere Freunde als tot vermutete (»*I … have supposed dead – and all those friends which I thought buried*«), die sich inzwischen mit seinem zurückgebliebenen Freund assoziiert haben (»*Thy bosome is indeared with all hearts … And there raignes Love and all Loves loving parts, And all those friends*«).

Er fragt sich, wie viele fromme unterwürfige Tränen er wohl im Glauben an Menschen vergossen habe (»*How many a holy and obsequious teare Hath deare religious love stolne from mine eye*«), die er tot wähnte, die er nun aber zu Hause vorfände (»*As interest of the dead, which now appeare, But things remou'd that hidden in there lie*«). Der Freund habe sich (nach der langen Abwesenheit des Dichters) mit den »Trophäen« seiner früheren Beziehungen (»*Hung with the tropheis of my louers gon*«) umgeben, die nun allein seinem Freund gehörten (»*Who all their parts of me to thee did give, That due of many, now is thine alone*«).

Sein Freund und all die anderen besäßen nun alles von ihm, und er besäße nichts mehr von Ihnen (»A*nd thou* (*all they*) *hast all the all of me*«).

Sonett **31:**
Thy bosome is indeared with all hearts,
Deine Brust wird umschmeichelt von allen Menschen [Herzen]
Which I by lacking have supposed dead,
die ich, durch Entbehrungen, als gestorben annahm,
And there raignes Love and ***all*** *Loves loving parts,*
Und es herrschte Zuneigung und aller Freundschaft angenehme Dinge,
And ***all those friends which I thought buried.***
[bei Dir] und all jenen Freunden, die ich tot glaubte.
How many a holy and obsequious teare
Wie viele fromme und unterwürfige Tränen
Hath deare religious loue stolne from mine eye,
Hat werte gläubige Zuneigung meinen Augen entwendet,
As interest of the dead, which now appeare,
Als Anteil der Toten, die, wie es nun erscheint,
But things remov'd that hidden in there lie.
Nur, verlagert, in deinem Herzen versteckt liegen.
Thou art the grave where buried love doth live,
Du bist das Grab, wo begrabene Zuneigung jetzt lebt,

Hung with the tropheis of my lovers gon,
umhängt mit den Trophäen vergangener Freunde,
*Who **all** their parts of me to thee did give,*
Die alle dir schon meinen Anteil gaben,
That due of many, now is thine alone.
was vielen gebührte, gehört nun dir allein.
Their images I lov'd, I view in thee,
Deren [aller] Bilder, die ich liebte, sehe ich in dir,
*And thou (**all** they) hast **all** the **all** of me.*
Und Du und all die anderen haben alles, alles von mir.

Man bemerke die vielfache, mehrdeutige, zum Teil metaphorische Verwendung des Begriffes »a*ll*«**:** *»all parts«»all hearts«, »all they«, »all of me«, »all friends«, »all loves«*.

Sonett 32 – *»a dearer birth than this«*

Der Dichter denkt über sein umstrittenes Leben nach und wie sehr er – in Adelskreisen verkehrend – unter seiner niederen Geburt litt. Es ist nicht bekannt, dass Shakspere jemals Kontakte zu Hof und Adel unterhielt (S.54ff). Sonett 32 lässt erkennen, dass der Dichter älter ist als sein Freund, vielleicht geht er deshalb davon aus, dass seine Tage früher gezählt sein würden (»*If thou survive, when that churle death my bones with dust shall cover*«), und dass die Tage seines Lebens (»*my well contented daie*«) anstrengend waren. Wenn nach seinem Tod sein Freund seine armseligen, unverschämten (»*poor rude*«) Zeilen als die eines dahingegangenen Freundes erneut lesen sollte (»*And shalt by fortune once more re-suruay, These poore rude lines of thy deceased Louer*«), dann solle er sie vergleichen mit den besseren Zeilen seiner Zeit.

Der Dichter möchte, dass sein Freund nach seinem Tod mit einem ihn mehr ehrenden Gedanken weiterlebe (»*Oh then voutsafe me but this loving thought*«). Der Gedanke lautet**:** Wäre seine Dichtkunst mit dem Alter gewachsen (»*Had my friends Muse growne with this growing age*«), dann hätte seine Freundschaft eine etwas edlere Geburt (seiner) Kunst hervorgebracht (»*A dearer birth then this his loue had brought«)*, um (sogar) in den Reihen von Equipagen (des Adels) zu bestehen (»*To march in ranckes of better equipage*«).

Dieser Gedanke hat etwas »Satirisches« (weil Umkehrbares) und weist auf das »Leiden« an seiner »niederen« Geburt und an seinem niederen Stand hin. Der Text scheint zu besagen**:** Wäre er nur von höherer Geburt, von höherem Stand gewesen, hätte seine Liebe es vermocht, in höheren Reihen einer (Adels-)Equipage eingereiht zu werden. Da er aber sterben werde und es bessre Dichter gebe, solle er die neuen Dichter wegen ihres Stils, ihn aber wegen seiner Zuneigung lesen (»B*ut since he died and Poets better proue, Theirs for their stile ile read, his for his loue*«).

Das Sonett spricht zugleich deutlich gegen die Autorschaft des aus dem Hochadel stammenden Edward de Vere, Earl of Oxford, und erinnert an Shakespeare's »Was ihr wollt«.

Sonett **32:**

IF thou survive my well contented daie,
Wenn Du meine recht angestrengten Tage überdauerst,
When that churle death my bones with dust shall cover
Während der üble Tod meine Knochen schon mit Staub bedeckt
*And shalt by fortune once more re-survay***:**
und Du zufällig dies wiederlesen solltest**:**
*These poore rude lines of thy deceased Lover***:**
diese miesen unverschämten Zeilen Deines dahingegangenen Freundes**:**
Compare them with the bett'ring of the time,
Vergleich sie mit den verbesserten [Zeilen] der Zeit,
And though they be out-stript by every pen,
Auch wenn sie [dann] von jeder [anderen]Schreibfeder übertroffen,
Reserue them for my love, not for their rime,
Bewahr sie meiner Freundschaft und nicht ihrer Verse wegen,
Exceeded by the hight of happier men.
[dann] übertroffen von der Größe glücklicherer Menschen.
Oh then voutsafe me but this loving thought,
Oh dann gewähre mir nur diesen liebevollen Gedanken,
Had my friends Muse growne with this growing age,
[der Gedanke**:**] Wäre meines Freundes Muse mit dem Alter gewachsen,
***A dearer birth then this** his love had brought*
Eine edlere Geburt als diese hätte seine Freundschaft hervorgebracht
*To march in ranckes of better equipage***:**
Um in den Reihen gehobener Ausrüstung zu marschieren**:**
But since he died and Poets better prove,
Aber da er starb und es [inzwischen] bessere Dichter gibt,
Theirs for their stile ile read, his for his love.
Les ich ihre für ihren Stil, die seinigen für seine Freundschaft.

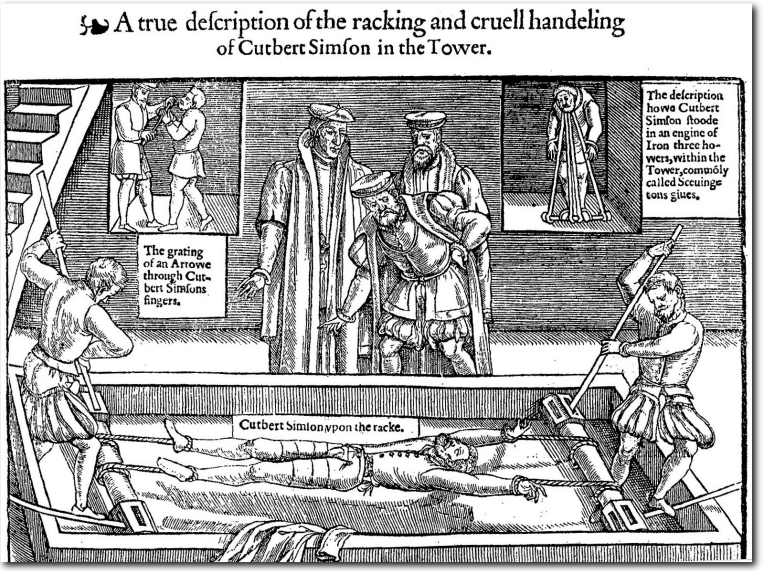
Sonett 33 – *»with ougly rack on his celestial face«*

In Sonett 33 lässt sich in noch stärkerem Maß als in den Sonetten 25 oder 29 erkennen, dass der dargestellte biografische Inhalt nur auf die Lebensgeschichte Marlowe's zutreffen kann, ja dass Marlowe's Schicksal in »Reinformat« dargestellt ist.

Marlowe wurde durch seine dramatischen Werke (»Dido«, »Tamerlan«, Teil 1 und 2, »Dr. Faustus«, »Der Jude von Malta«, »Das Massaker von Paris«, »Eduard II.«) innerhalb kurzer Zeit (1587–1593) berühmt. »Tamerlan« muss so erfolgreich auf Londons Bühnen gewesen sein, dass er bald einen zweiten Teil verfasste. Die

Ereignisse in jener glorreichen Dekade werden im Sonett 33 in verdichteter Form zusammengefasst und in Verbindung mit seinem Verschwinden und seinem vermeintlichen Tod gebracht. Eine andere, ähnlich plausible Deutung für diese Zeilen ist für mich nicht sichtbar.

In den ersten vier Zeilen des Sonetts 33 beschreibt der Dichter, auf welch ruhmreicher dichterischer Höhe er bereits angekommen war, welch einen poetischen »Morgen unter Fürsten« er erleben durfte (»*Full many a glorious morning have I seene, Flatter the mountaine tops with soveraine eie*«). Es war eine Höhe, in der sein Antlitz erstrahlte und in der ihm alles gelang, in der er blasse Ströme in himmlische Alchemie vergoldete (»*Guilding pale streames with heauenly alcumy*«), zum Beispiel, indem er blasse Textvorlagen in überirdische Theaterstücke verwandelte – bis ihn sein tragisches Schicksal ereilte (»*Anon permit the basest cloudes to ride*«), das heißt, bis ihm selbst, dem früheren Genie (»*his celestiall face*«), die Inquisition mit schrecklicher Folter (»*ougly rack«)* drohte. Er müsse seitdem sein Antlitz vor der »ihm abhanden gekommenen« Welt verstecken (»*And from the for-lorne*[29]



Zeitgenössische Darstellung der Streckbank »rack« (aus Foxes »Book of Martyrs«, 1583)

world his visage hide«) und sich – in Ungnade gefallen – unerkannt nach Westen wegstehlen (»*Stealing vnseene to west with this disgrace«).*

[29] SOED: »lorn«: ruined, lost, perished = forlorn (1475)

Auch wenn ihm die Sonne einen kurzen Morgen lang gewogen war (»*Even so my Sunne one early morne did shine«)* und ihm Glanz und Triumph verschafft hatte (»With all triumphant splendor on my brow«), sei dieser Erfolg nur von kurzer Dauer gewesen (»*But out alack, he was but one houre mine«).* Der Glanz von ihm werde nun von den Verdüsterungen des Himmels maskiert (»*The region cloude hath mask'd him from me now«).* Dafür könne ihn jemand, der diese Umstände begreife, ein »Verstehender«, eigentlich nicht verachten (»*Yet him for this … no whit disdaineth*«).

Marlowe wäre im Falle seiner öffentlichen »Weiterexistenz« auf der Streckbank gefoltert worden. Diesem Verfahren wollte er sich unter keinen Umständen aussetzen und konnte sich ihm nur durch einen vorgetäuschten Tod entziehen.
Dass Shakespeare Foxes »Book of Martyrs« intensiv gelesen haben muss, wird in »The Taming of The Shrew« deutlich (s.S.337, s.S.380f.).

Sonett **33:**

Full many a glorious morning have I seene,
Sehr viele ruhmreiche Morgen habe ich gesehen,
Flatter the mountaine tops with soveraine eie,
schmeichelte den »Bergspitzen« mit fürstlichem Auge,
Kissing with golden face the meddowes greene;
Küsste mit goldenem Gesicht die grünen Flure;
Guilding pale streames with heavenly alcumy
Vergoldete bleiche Ströme mit himmlischer Alchemie
Anon permit the basest cloudes to ride,
[Bis] den niederträchtigsten Wolken erlaubt wurde,
With ougly rack on his celestiall face,
sein überirdisches Gesicht mit ihrer schmutzigen »Streckbank« zu überziehen,
And from the for-lorne[30] *world his visage hide*
und sein Antlitz vor dieser verloren gegangenen Welt zu verbergen,
*Stealing unseene to west with this disgrace***:**
Um sich mit dieser Schmach unbemerkt nach Westen davonzustehlen**:**
Even so my Sunne one early morne did shine,
Auch wenn meine Sonne [nur] einen frühen Morgen schien,
With all triumphant splendor on my brow,
Mit all dem triumphalen Glanz auf meinen Augen,
But out alack, he was but one houre mine,
gehörte er mir doch oh weh, nur eine Stunde,
The region cloude hath mask'd him from me now.
Bis Wolken ihn [diesen Glanz] nun ganz von mir maskiert haben.
Yet him for this, my love no whit disdaineth
Doch dafür, mein Freund, würde ihn kein Verständiger verachten
Suns of the world may staine whe[n] heavens sun staineth

[30] SOED**:** »forlorn«**:** in pitiful condition, wretched (1592).

In »Zwei Herren aus Verona« greift Proteus (alias Shakespeare/Marlowe S.357ff) in der Abreiseszene (Akt 1, Szene 3) ein Bild auf, das dem Sonett 33 thematisch nahekommt: Es erinnert an den ungewissen Ruhm eines sonnigen Frühlings oder Apriltags (1593) (»*Oh, how this spring … resembleth the vncertaine glory of an Aprill day, Which now shewes all the beauty of the Sun*«) und die allmähliche Verdüsterung durch Wolken (»*And by and by a clowd takes all away«)* exakt wieder auf. Dieses Bild einer ursprünglich sonnigen Zeit, die plötzlich verdüstert wurde, wird schließlich auch in »Polimanteia« (S.475ff) erkennbar.

Sonett 33:

»Even so my Sunne one early morne did shine,
With all triumphant splendor on my brow,
But out alack, he was but one houre mine,
The region cloude hath mask'd him from me now.«

»Zwei Herren aus Verona« (Akt 1, Szene 3):

»O, how this spring of love resembleth
The uncertain glory of an April day,
Which now shows all the beauty of the sun,
And by and by a cloud takes all away!«

»Polimanteia« (William Clarke, 1595):

»(…) yet shall my trueth like the sunne from vnder a cloude
shine clearely in the dayes of Elizabeth …«

Sonett 34 – *»the Losse … and the Cloudes«*

Sonett 34 kann als direkte Fortsetzung von Sonett 33 betrachtet werden. Der Dichter muss darüber erzürnt gewesen sein, dass sein Freund (Thomas Walsingham?) ihm ursprünglich eine gute Zukunft versprochen hatte (»*VVhy didst thou promise such a beautious day*«) und er sich dann gezwungen sah, ohne dessen Schutz leben und reisen zu müssen (»*And make me travaile forth without my cloake*«), um allein auf seiner Reise schlimme Dinge zu erleben (»*To let base cloudes ore* [over]-*take me in my way*«).

Man kann vermuten, dass Marlowe sich zum Zeitpunkt der Abfassung dieses Gedichts mehr über die Folgen der Ereignisse in Deptford klar geworden ist. Cecil/T. Walsingham hatten ihm mit der Todesvortäuschung zwar geholfen, sein Leben zu retten, und ihn vor einem grausamen Schicksal (Gefängnis, Folter, Tod) bewahrt, aber gegen den dann folgenden Rufmord war er machtlos. Walsinghams Trauer über dieses nicht vorhergesehene Ergebnis war der einzige Trost, den er dem Dichter anbieten konnte, der ansonsten fortdauernd in Ungnade und Einsamkeit leben musste.

Es ist dem Dichter nicht mehr genug, wenn sein Freund »diese düsteren Wol-

ken« wegzudrängen sucht (»*Tis not enough that through the cloude thou breake*«), damit er sich besser fühle (»*To dry the raine on my storme-beaten face*«). »Solch ein Mittel lindere zwar den momentanen Schmerz und heile die aktuelle Wunde (»*For no man well of such a salue can speake That heales the wound«)*, sie helfe aber weder gegen seine Verfehmung und Schande *(»and cures not the disgrace«)* noch könne des Freundes Bedauern (»*thy shame*«) seinen Kummer lindern (»*Nor can thy shame give phisicke to my griefe*«). Auch wenn sein Freund bereue und seine Reue ihm ein schwacher Trost sei (»*Though thou repent … Th'offenders sorrow lends but weake reliefe*«), müsse er die furchtbaren Sünden, das Kreuz seines Verlustes (von Namen und Identität) tragen (»*that beares the strong offenses losse«).*

In vielen der Sonette verknüpft der Dichter mehrere inhaltliche und stilistische Ebenen miteinander. Häufig verwendet er biblische Begriffe, zum Beispiel in Sonett 125, aber auch in Sonett 34**:** »*repent*« (Reue), »*shame*« (Scham), »*offenders*« (Sünder), »*beare the cross (loss)*« (des Sünders Kreuz tragen). Es fällt auf, dass er das Wort »*loss*« nicht mit dem zu erwartenden »*cross*« reimt, sondern ein zweites Mal »*loss*« folgen lässt. Wortwiederholungen oder Buchstabenvertauschungen werden von Experten allzu häufig als Druckfehler abgetan, was sie in den meisten Fällen jedoch wohl nicht waren. Vielmehr ist eine Wortwiederholung zumeist mit Absicht im Sinne einer Verstärkung gewählt.

Shakespeare's persönliches »Kreuz« war der totale Verlust(»*losse*«) seiner Identität und weniger ein tatsächliches Kreuz (»*cross*«), das er tragen musste. Deshalb soll durch das stilistische Mittel der Wortwiederholung der übermächtige Verlust seines Namens und seiner Identität hervorgehoben werden ebenso wie die Verdunkelung seines Schicksals (Wortwiederholungen von »*cloude*« und »*losse*«).

Sonett **34:**

VVHy didst thou promise such a beautious day
Warum versprachst Du mir solch einen schönen Ausblick [Tag]
And make me travaile forth without my cloake,
Und lässt mich fortreisen ohne meinen Schutz [Mantel],
To let base ***cloudes*** *ore-take me in my way,*
Lässt mich Niederträchtiges auf meinem Weg einholen,
Hiding thy brav'ry in their rotten smoke.
Verleugnest Deine Tapferkeit in ihrem fauligen Nebel.
Tis not enough that through the ***cloude*** *thou breake,*
Es ist nicht genug, dass Du das Gewölk durchbrichst,
To dry the raine on my storme-beaten face,
Um den Regen auf meinem sturmdurchwehten Gesicht zu trocknen,
For no man well of such a salve can speake,
Denn niemand kann von solch einem Mittel sprechen,
*That heales the wound, and cures not the disgrace***:**
das [zwar] die Wunde heilt, sich aber weder um die Schande sorgt**:**

Nor can thy shame give phisicke to my griefe,
Noch um die Scham, die meinen Gram besänftigen kann,
Though thou repent, yet I have still the ***losse****,*
Auch wenn Du Reue empfindest, hab ich doch den Verlust,
Th'offenders sorrow lends but weake reliefe
Des Täters Reue gibt nur schwachen Trost
To him that beares the strong offenses ***losse****.* [crosse?]
Dem, der die Einbussen durch die starke Schande tragen muss.
Ah but those teares are pearle which thy love sheeds,
aber Perlen sind diejenigen Tränen, die deine Freundschaft vergießen,
And they are ritch, and ransome all ill deeds.
Und sie sind bereichernd und löschen alle schlimmen Taten.

Sonett 36 – »*those blots that do with me remaine*«

Die Schandflecken (»*blots*«), die mit ihm verbunden bleiben (»*shall those blots that do with me remain*«) und die seinen Namen [Marlowe] auslöschten, müsse er alleine tragen (»*by me be borne alone*«). Er könne die Freundschaft zu seinem Freund (Thomas Walsingham?) nicht mehr öffentlich erklären (»*I may not evermore aknowledge thee*«), denn dies übertrüge seine Schande auch auf ihn (»*least my bewailed guilt should do thee same … Vnlesse thou take that honour from thy name*«). Auch könne sein Freund ihn selbst nicht mehr öffentlich ehren (»*Nor thou with public kindness honour me*«), denn der Freund würde damit seinen eigenen Name entehren (»*unless thou take that honour from thy name*«). Marlowe betont damit explizit, dass sich für seinen Freund nicht das ereignen solle, was ihm selbst widerfahren sei, nämlich der Verlust seines einstmals ehrenhaften Namens. Beide müssten für immer getrennt bleiben (»*that we two must be twain … though in our lives a separable spite*«).

Sonett 36**:**

LEt me confesse that we two must be twaine,
Lass mich gestehn, dass wir beide getrennt leben müssen,
*Although our undevided loues are one***:**
Auch wenn unsere ungeteilten Zuneigungen einzig sind**:**
So shall ***those blots that do with me remaine,***
So sollen diese Schandflecken, die an mir haften,
Without thy helpe, by me be borne alone.
Ohne deine Unterstützung, von mir allein er(ge)tragen werden.
In our two loves there is but one respect,
In unserer Freundschaft gibt es nur eine Achtung,
Though in our lives a seperable spight,
Obwohl in unserer Leben eine getrennte Tücke,
Which though it alter not loves sole effect,
Die – obwohl sie nicht die einzige Wirkungen der Freundschaft beeinflusst,
Yet doth it steale sweet houres from loves delight,

Dennoch angenehme Stunden von der Freude unserer Zuneigung stiehlt,
I may not ever-more acknowledge thee,
Ich darf Dich weder wieder anerkennen,
Least my bewailed guilt should do thee shame,
zumindest würde meine bedauernswerte Schuld Dir Schande einbringen,
Nor thou with publike kindnesse honour me,
Noch darfst Du mich mit öffentlicher Freundlichkeit ehren,
Unlesse thou take that honour from thy name:
ausser Du entferntest diese Ehre von Deinem Namen:
But doe not so, I love thee in such sort,
Tu das nicht! Ich schätze dich auf solch Weise,
As thou being mine, mine is thy good report.
Wie mich selbst, ich bin dein Zeugnis.

Sonett 37 – *»lame by Fortune dearest spight«*

Sonett 37 unterstreicht, dass der Autor auf schlimme Weise vom Schicksal getroffen (»*made lame by Fortunes dearest spight*«) und in all seinen Aktivitäten gelähmt wurde (»*So I, made lame by fortunes*«), so dass ihm nur noch Teilaspekte des Lebens blieben (»*For whether … wit, Or any of … all, or all, or more Intitled in thy [heir] parts, do crowned sit*«). Seinen »gelähmten« (»*lame*«) mentalen Zustand vergleicht er mit dem eines altersschwachen Vaters (»*as a decrepit father*«), dessen Freude noch darin bestehe, die Aktivitäten seines Kindes [in seinen poetischen Schöpfungen zumeist die »Töchter«] zu erleben. Man denke zum Beipiel an Prosperos Tochter »Miranda«.

Der Zustand seiner Ohnmacht, seines »Gelähmtseins« taucht auch in Sonett 89 erneut auf (»*speak of my lameness and I straight will halt*«) und sollte möglicherweise über Marlowe's erfolgreiches Stück »Tamburlaine« (»Timur-lane«) an ihn erinnern. Die Wortwiederholung von »*lame*« in diesem Gedicht unterstreicht seine thematische Bedeutung.

Sein endgültiger Identitätsverlust zwang ihn, sich auf sein künstlerisches und intellektuelles Potential zurück zu ziehen. Nur durch seine Bindung an den Freund konnte er sich seinem realen Schicksal in gewisser Weise entziehen und sich in seiner Aktivität nicht als machtlos [gelähmt], arm und verachtet sehen (»*So then I am not lame, poore, nor dispis'd*«). Nur so kann er diesem furchtbaren Schatten etwas Positives abgewinnen (»*Whilst that this shadow doth such substance giue*«) und wenigstens am Glanzes seines Freundes teilhaben *(»And by a part of all thy glory live*«).

Sonett **37:**

AS a decrepit father takes delight,
Wie ein altersschwacher Vater daran Vergnügen findet,
To see his active childe do deeds of youth,
die jugendlichen Taten seines lebhaften Kinds zu sehen,

So I, made ***lame by Fortunes dearest spight***
So finde ich, gelähmt durch des Schicksals höchste Boshaftigkeit,
Take all my comfort of thy worth and truth.
Trost bei Deinem Wort und Deiner Wahrheit.
For whether beauty, birth, or wealth, or wit,
Denn ob Schönheit, Geburt, Reichtum oder Witz,
Or any of these all, or all, or more
Oder eines von all diesen allein oder alle oder mehr
Intitled in thy [their] parts, do crowned sit,
Berechtigt sind in ihren Teilen, gekrönt zu thronen,
*I make my love ingrafted to this store***:**
Füge ich meine Liebe in dieses Geschäft ein.
So then I am not ***lame****, poore, nor dispis'd,*
Denn dann bin ich nicht lahm, arm und verachtet,
Whilst that this shadow doth such substance give,
Solange dieser Schatten solch [positiven] Inhalt gibt,
That I in thy abundance am suffic'd,
dass ich mir in deinem Überfluss genüge,
*And by a part of all thy glory live***:**
Und ich von einem Teil deines Glanzes lebe**:**
Looke what is best, that best I wish in thee,
Schau, was am besten, dieses Beste wünsche ich in dir,
This wish I have, then ten times happy me.
Diesen Wunsch habe ich, denn er macht mich zehnfach glücklich.

Sonette 44–50, 71–76, 81, 86

Auch bei der folgenden Gruppe von Sonetten (insbesondere 71–76) fragt man sich, warum bei so vielen offenen interpretatorischen Fragen und trotz so augenscheinlicher Erklärungsnotstände [dafür, dass sich Shakspere's Leben nicht mit Shakespeare-Sonetten in Übereinstimmung bringen ließ] niemals ein Fortschritt einer biografischen Interpretation hat entwickeln lassen. Dass dies mittels einer adäquateren Theorie, zumindest als erwägenswerte Arbeitshypothese, nicht möglich wurde, ist am ehesten durch einen hermetisch geschlossenen Zirkel meinungsbeherrschender Kräfte zu erklären. Offensichtlich ist ein notwendiger Paradigmenwechsel allein mit rationalen und logischen Denkansätzen nicht möglich.

Wissenschaftler, die verschiedenen Theorien anhängen, kommunizieren in der Regel nicht mehr miteinander und reden aneinander vorbei. Ein Fortschritt wäre nur mit einer grundsätzlichen qualitativen Änderung von Denkmustern erreichbar geworden**:** »*Though this be madness, yet there is method in't*« (Hamlet II/2).

Sonett Nr 44, 50, 45 – *»injurious distances«… »thus farre the miles«… »weary travels« »farre remote«*

In den Sonetten 44, 50 und 45 wird unmissverständlich erkennbar, dass sich der Dichter lange in weiter Entfernung von England aufgehalten haben muss.[31] Es wurden nie Quellen aufgefunden, die erkennen ließen, dass Shakspere das Umfeld zwischen London und Stratford verlassen hat.

Der Verfasser der Sonette muss weite Distanzen, zum Beispiel nach Frankreich, Holland, Italien, Spanien Schottland, Irland etc. *(»jumpe both sea and land«)* zurückgelegt haben (»*injurious distances*«, »*From limits farre remote*«, »*Vpon the farthest earth remoou'd from thee*«). Die Verse sprechen dafür, dass er England in Richtung des Kontinentes verlassen hat (»*can jumpe both sea and land, large lengths of miles when thou art gone, But that so much of earth and water wrought*«) und während der Reisen durch Briefe und Botschaften kommuniziert hat (»*those swift messengers return'd from thee, Who euen but now come back againe assured*«).

Dolly Walker-Wraight[32], die die Sonette thematisch geordnet hat, stellte fest, dass in 36 Sonetten das Thema Exil dominiert.

Ausschnitt Sonett 44**:**

*»**Iniurious distance** should not stop my way,*
Schädlich weite Entfernungen sollten meinen Weg nicht aufhalten,
*For then dispight of **space** I would be brought,*
Denn dann würde ich trotz der Entfernungen gebracht
*From limits **farre remote**, where thou doost stay,*
Von weit entfernten Grenzen her, wo Du bist
(…)
No matter then although my foote did stand
Egal, wo auch dann mein Fuß stünde
*Vpon the **farthest earth remoov'd from thee,***
Am weitest von dir entfernt gelegenen Ort,
For nimble thought can iumpe both sea and land,
Denn ein flinker Gedanke kann über See und Land springen
As soone as thinke the place where he would be.
Sobald der Ort gedacht, würde er schon dort sein.
(…)
But ah, thought kills me that I am not thought
Doch Ach, ein Gedanke bringt mich um, dass ich nicht daran dachte
*To leape large lengths of **miles** when thou art gone,*
wenn Du weg bist, wie ich meilenweite Entfernungen überspringe,
But that so much of earth and water wrought,
dass ich bei so viel zwischengefügter Erde und Wasser

[31] Wie es ähnlich in »Perikles« als Parabel auf Shakespeare's Exil (S.Seite 416ff) erkennbar wird.
[32] Dolly Walker-Wraight**:** The Story that the Sonnets tell, London 1994.

I must attend times leasure with my mone.
mit meinen Klagen einem Nichtstun beiwohnen muss.«

Ausschnitt Sonett **50:**

»*HOw heavie doe I* ***iourney*** *on the way,*
Wie schwer ich mich mit Reisen unterwegs tue,
When what I seeke (my wearie ***travels*** *end)*
Wenn, was ich suche (meine ermüdenden Reisen aufhören),
Doth teach that ease and that repose to say
Mich lehrte [mit] jener Leichtigkeit und Ruhe zu sagen,
Thus ***farre the miles*** *are measurde from thy friend.*
So weit sind die Meilen [Distanzen] zu schätzen von dem Freund.
(…)
My grief lies onward and my joy behind
Meine Sorgen liegen vor und meine Freude hinter mir.«

Ausschnitt Sonett **45:**

»(…)
By those swift messengers return'd from thee,
Von diesen flinken Botschaften, die von Dir zurückkehren
Who euen but now come back againe assured,
die sogar jetzt mit der Versicherung wiederkommen
*Of thy [Q***: *their] faire health, recounting it to me.*
du seist, was sie mir erzählen, bei guter Gesundheit
(…)«

Sonett 48 – *»when I tooke my way«*

Sonett 48 lässt sich entnehmen, dass der lange Weggang für den Dichter ein unumkehrbares Ereignis darstellte, das mit anderen Ereignissen in den Sonetten – »*in disgrace with Fortune and mens eyes*«, »*my outcast state*« (Sonett 29); »*those blots*«, »m*y bewailed guilt*« (Sonett 36) etc. – in kausalem Zusammenhang gestanden haben muss.

Der verbannte Dichter musste vor seinem Aufbruch in entfernte Länder sorgfältig (»*How carefull was I*«) darauf bedacht sein, dass seine literarischen Werke und Besitztümer (wie Bücher, Manuskripte etc.) an einem sicheren Ort aufbewahrt würden (»*Each trifle vnder truest barres to thrust,/lockt vp in any chest*«), damit sie nicht für einen geringen Preis (»*prooves theevish for a prize so deare«)* die Beute einfacher Diebe würden (»*Art left the prey of euery vulgar theefe«, »thence thou wilt be stolne I feare«, »gentle closure«, »in sure wards of trust«)* , sie mussten vor dem Zugriff falscher Freunde in treuen Gewahrsam verbracht werden.

All diese literarischen Aufbewahrungs- und Sicherungsmaßnahmen sind für

Marlowe/alias Shake-speare nicht nur anzunehmen, sondern sie stellten bei seinen langen Abwesenheiten und bei seinen anzunehmenden weitläufigen Hinterlassenschaften von Büchern, Manuskripten, Entwürfen, Druckwerken, Korrespondenzen, Kunstwerken, Musikinstrumenten (S.Kap. 11) etc. eine absolute Notwendigkei dar. Man muss berücksichtigen, dass bei seinen Reisen und Aufbrüchen ins »Exil« die meisten Werke noch nicht gedruckt waren (wie zum Beispiel die »Sonette«, »Hero und Leander«, »Dido« etc.)

Sonett **48:**

HOw carefull was I ***when I tooke my way,***
Wie sorgfältig war ich, als ich davonging,
Each ***trifle*** *vnder truest barres to thrust,*
Jede Kleinigkeit noch hinter Schloss und Riegel gebracht,
That to my vse it might vn-vsed stay
Was zu meinem Nutzen unberührt bleiben sollte
From hands of falsehood, in sure wards of trust?
Vor Zugriff oder Falschheit, in treuem Gewahrsam?
But thou, to whom my iewels ***trifles*** *are,*
Nur Du, dem meine Kostbarkeiten Kleinigkeiten sind,
Most worthy comfort, now my greatest griefe,
Wertvoller Trost, jetzt meine größte Sorge,
Thou best of deerest, and mine onely care,
Du aller Teuerster, um dich nur sorg ich mich,
Art left the prey of every vulgar theefe.
du bleibst die Beute aller gewöhnlichen Diebe.
Thee have I not lockt vp in any chest,
Dich hab ich nicht in irgendeiner Brust [Safe] verwahrt,
Save where thou art not, though I feele thou art,
wo Du nicht bist, auch wenn ich fühle, dass Du da bist,
Within the gentle closure of my brest,
in dem sanften Verschluss meiner Brust,
From whence at pleasure thou maist come and part,
von wo du nach Belieben kommen und gehen kannst.
And even thence thou wilt be stolne I feare,
Sogar jetzt fürchte ich, du würdest gestohlen,
For truth prooves theevish for a prize so deare.
Denn Wahrheit erweist sich als diebisch um solch teuren Preis.

Sonett 48 zeichnet sich – wie die meisten Sonette – dadurch aus, dass es neben einer eher realen, »unmittelbaren« Ebene eine »tiefere« metaphorische Ebene abbildet, zwischen denen man hin- und herspringen muss.

Greift man die ersten beiden Zeilen dieses Sonetts aus den vielen Übersetzungen der Vergangenheit beispielhaft heraus, wird deutlich, dass bei Nichtberücksichtigung einer biografischen Ebene zuweilen läppische Übersetzungen zustande kommen. Das zentrale Thema dieses Sonetts (zweimalige Verwendung von »*trifle*«!)

ist die Sicherung der literarischen Arbeiten angesichts von Verbannung und Exil.

Aus »*trifle*« wird dann »Tand«, »Kram« oder »Kleinigkeit«. Aus anderen Sonetten wurde aber deutlich, dass Shakespeare vor seinem Freund seine Gedichte und poetische Kunst oft als »trifle« bezeichnete und dadurch »verkleinerte« und bagatellisierte. Der Begriff »trifle«[33] bezeichnete im elisabethanischen Zeitalter ein poetisches Werk.

Beispiele: [Übersetzungen verschiedener Autoren, jeweils Zeile 1 und 2]

Sonett **48** -

- 1 Wie sucht' ich sorgsam jede Kleinigkeit,
  2 Als ich verreist, vor Diebeshand zu schützen« [Friedrich Bodenstedt, 1866]
- 1 Ging ich auf Reisen, pflegt' ich jeden Kram
  2 zu Haus vor ungetreuer Hand zu hegen«[Karl Kraus, 1933]
- 1 Wie achtsam war ich, ging ich aus dem Haus!
  2 Jed kleines Ding verriegelte ich gut« [Stefan George, 1909]
- 1 Wie sorglich war ich, eh ich zog von hinnen,
  2 All meinen Tand in Riegelschluß zu tun« [Otto Gildemeister, 1871]
- 1 Wie sorgsam barg ich jeden kleinen Tand,
  2 Als ich auf Reisen ging, in Kofferwände« [Johann Gottlob Regis, 1836]

Die lange und emotionale Szene in »Zwei Herren aus Verona«, in der sich Proteus [und Launce] von seiner Familie, von seiner blinden Großmutter, seinem Vater [einem Schuhmacher!], seiner Mutter und Schwester, von Magd, Hund und Katze verabschiedet, wirkt 357von einer expressiven, gefühlsbetonten Ausführlichkeit, also außergewöhnlich authentisch (S.357ff), dass man annehmen kann, dass Shakespeare/Marlowe hier seinen Aufbruch ins Exil in das Stück eingewebt haben dürfte.

Sonett 71 – *»Give warning to the world that I am fled«*

Aspekte des authentischen Schicksals Marlowe's werden auch in Sonett 71 erkennbar. Der Dichter signalisiert, dass sein Freund der Welt, wenn er einmal tot sei, vermitteln solle (»*Give warning to the world that I am fled*«), dass er der »öffentlichen« Welt habe entfliehen müssen, um in einer anderen abscheulichen Welt (»*this vile world*«) in Verzweiflung zu verweilen (»*with vildest wormes to dwell«).* Der Freund solle der Nachwelt mitteilen, dass er es war, der das alles geschrieben habe *(»Nay if you read this line, remember not, The hand that writ it«).*

Er bittet seinen Freund, seine Verse (sein Werk) mit Wohlwollen zu betrachten (»*O if (I say) you looke upon this verse*«) und seinen armen Namen »am Leben zu erhalten« (»*Do not so much as my poore name reherse*«) – und bittet im Grunde

[33] SOED: »trifle«: a literary work or piece of music, light or trivil in style (1579).

kaum verborgen darum, dass er der Nachwelt die Wahrheit über sein tragisches Leben offenbaren möge. Wie anders soll man seine Aussage »*Give warning to the world that I am fled*« interpretieren? Für Shakspere ist kein Motiv erkennbar, warum er [vor 1609!] diese Bitte hätte äussern sollen. Für das Gedenken an ihn nach seinem Tod wurde ja Sorge getragen, nicht aber für einen Dichter Marlowe, der seine Identität verloren hatte.

Der Freund solle seinen »armen« Namen wie eine Rolle auf der Bühne auswendig lernen (»*as my poore name reherse*«). Wenn man es logisch betrachtet, kann mit dem »*poore name*« nicht der reale Name Shakspere gemeint gewesen sein, sondern nur der namenlose Dichter.

Sonett **71:**

NOe Longer mourne for me when I am dead,
Trauere nicht länger um mich, wenn ich tot bin,
Then you shall heare the surly sullen bell
Dann wirst Du die finster düstere Glocke hören
Giue warning to the world that I am fled
Gib eine Warnung der Welt, vor der ich geflohen bin
From this vile ***world*** *with vildest wormes to dwell***:**
Vor dieser üblen Welt, um mit den übelsten Würmern zu leben**:**
Nay if you read this line, remember not,
Verweigere, wenn Du diese Zeile liest, nicht Dein Erinnern
The hand that writ it, for I love you so,
Der Hand, die das schrieb, denn ich schätze Dich derart,
That I in your sweet thoughts would be forgot,
Dass ich in Deinen angenehmen Gedanken vergessen sein würde,
If thinking on me then should make you woe.
Wenn an mich zu denken leidvoll für Dich wäre.
O if (I say) you looke vpon this verse,
Oh wenn (sag ich) Du diese Verse bewertest,
When I (perhaps) compounded am with clay,
Wenn ich (vielleicht) [gestorben] vermengt mit Erde,
Do not so much as ***my poore name*** *reherse;*
Tu [nur] so viel als meinen armen Namen üben;
But let your love even with my life decay.
Aber lass Deine Freundschaft mit meinem Leben vergehen.
Least the wise world should looke into your mone,
Am wenigsten sollte die kluge Welt in Deinen Kummer schauen,
And mocke you with me after I am gon.
Und Dich mit mir verspotten, wenn ich gegangen.

Zwei Zeilen dieses Sonetts, die wie kaum ein anderes an Marlowe's Verlust seines Namens und seiner Identität erinnern, tauchen in Shakespeare's »Heinrich VIII« (Akt IV, Szene 2) beziehungsreich wieder auf**:** Die sterbende Königin Katharina

wünscht Capucius (in dem Marlowe/Shake-speare deutlich wird, (S.437ff) Wohlergehen, obwohl Capuzius weiß, dass dieser Wunsch zu spät kommt (»*the comfort comes too late*«). Denn es erscheine ihm am Ende ihres Lebens wie eine Begnadigung *nach* der Hinrichtung (»*T is like a pardon after execution*«).

Sonett **71:**

»*From this vile world with vildest* ***wormes to dwell*****:**
Do not so much as my ***poore name*** *reherse*«

Königin Katharina (in**:** »Heinrich VIII«, Akt 4, Szene 2)**:**

»So may he ever do and ever flourish
When I shall ***dwell with worms, and my poor name***
Banish'd the kingdom!«

Sonett 72 – »*My name be buried where my body is*«....

Sonett 72 setzt die biografischen Aspekte in Sonett 71 unmittelbar fort. Der Dichter ist sich zutiefst bewusst, dass nach seinem Tod niemand mehr von seiner wahren Dichterperson Notiz nehmen wird, sodass er wenigstens von seinem Freund erhofft, dass er über seine Verdienste berichten werde (»*O Least the world should taske you to recite,/What merit liu'd in me*«, »*And hang more praise vpon deceased I*«). Nach seinem Tod, so nimmt er an, werde er vergessen sein (»*After my death … for get me quite«),* und er hofft, dass der Freund mehr für ihn tue, als die geizende Wahrheit dies offenbaren würde. Er scheint die Hoffnung zu haben, dass die Wahrheit über seine erzwungene Todesvortäuschung irgendwann doch noch das Licht der Welt erblickte *(»Then nigard truth would willingly impart«),* dass er sogar für ihn lügen möge und gut über ihn spräche (»*may seeme falce in this*«, »*That you … speake well of me vntrue«)*, da doch sein Name mit seinem Körper beerdigt werden würde (»*My name be buried where my body is*«) und er, dann nicht mehr am Leben, ihm keine Schande mehr bringen werde (»*And live no more to shame … me«).* Er sei zutiefst beschämt durch alles, was er verursacht habe (»*For I am shamd by that which I bring forth*«) – die zweifache Wiederholung von »shame« lässt das zentrale Anliegen des Dichters, die tiefe eigene Scham angesichts seines Verhängnisses, deutlich werden.

Der triviale Satz »*My name be buried where my body is*« bekommt erst einen Sinn, wenn wir der Tragik gewahr werden, dass eine andere Person mit dem Namen Shakspere in Erinnerung bleibt (S.auch S.201ff.) während er, Marlowe einsam und unerkannt verstarb:

Sonett **72:**

O Least the world should taske you to recite,
O wenigstens sollte die Welt Dich beauftragen, auszusagen,

What merit liu'd in me that you should love
Welche Verdienste in mir lebten, die Du schätzen solltest,
After my death (deare love) for get me quite,
Nach meinem Tod (Teurer Freund) vergiß mich ganz,
For you in me can nothing worthy prove.
Für Dich kannst [Du] in mir nichts Wertvolles belegen.
Unlesse you would devise some vertuous lye,
Es sei denn, du würdest eine rechtschaffene Lüge erfinden,
To doe more for me then mine owne desert,
Um mehr für mich zu tun als mein eigener Verdienst,
And hang more praise vpon deceased I,
Und schüttest mehr Lob über mich Verstorbenen,
Then nigard truth would willingly impart:
Als geizige Wahrheit gerne gewähren würde.
O least your true love may seeme falce in this,
O mag wenigstens darin Deine wahre Wertschätzung falsch erscheinen,
That you for love speake well of me vntrue,
Dass Du aus Zuneigung gut über mich unwahr sprichst,
My name be buried where my body is,
Mein Name wird [dort] begraben sein, wo mein Körper liegt,
And live no more to shame nor me, nor you.
Und lebe nur, um weder mich noch Dich zu beschämen.
For I am shamd by that which I bring forth,
Denn ich bin beschämt durch das, was ich verursacht,
And so should you, to love things nothing worth.
Und Du solltest es auch [sein], unwerte Dinge zu lieben

Sonett 73 – *»Death second selfe«»such fire on the ashes of his youth doth lye«*

Sonett 73 behandelt das Schicksal Marlowe's. Der Dichter scheint über sein Verhängnis nachzudenken *(»time of yeare thou maist in me behold«, »When yellow leaues, or none, or few doe hange«)*. Der Ausdruck: »*A few do hange upon those boughs which shake against the could*« wird stets mit »über diese Zweige, die gegen die Kälte zittern« oder ähnlich übersetzt. Doch die Worte haben eine metaphorische Ebene, wenn man bedenkt, dass »bough« im 16. Jahrhundert die Bedeutung von »Galgen« besaß, dass Marlowe unter Pseudonym schreiben musste und dass das Wort »*could*« für Kälte (vielmehr müsste es »*coold*« heißen) nicht existierte, sondern auch die Bedeutung von »könnte« möglich erscheint. Der Satz würde dann – bei der Berücksichtigung der Metapher – lauten: »… an jenen Galgen wurden wenige gehängt, die gegen das ›Mögliche‹ agitierten.«

In den zwei Monaten *vor* Marlowe's vermeintlichem Tod wurden mehrere »Dissidenten« (Barrowe, Greenwood, Penry) gehängt. Die Vorwürfe, die man gegen sie erhoben hatte, waren nicht so schwerwiegend wie die gegen Marlowe.

In Sonett 73 werden in zwei aufeinanderfolgenden Zeilen jeweils die Worte »*twi-light*« und »*Sun-set*« »geteilt« geschrieben. Diese eher ungewöhnliche Schreibweise dürfte eine metaphorische Bedeutung besitzen**:** Shakespeare's Existenz beruhte auf einer Spaltung seiner Identität und seines Namens**:** Es gibt die reale anonyme Person (ehemals Marlowe) und das Pseudonym Shake-speare. Beide geteilten mehrdeutigen Begriffe – »*twi-light*« und »*Sun-set*« – werden in Zusammenhang mit seinem endgültigen Tod und der endgültigen Versiegelung einer lebenslangen »Vortäuschung« [Shake-speare] gebracht.

Shakespeare deutet seinem Freund an, dass er in ihm eine »zwiegespaltene« Person erkennen müsse »*In me thou seest the twi-light of such day*«. Der nahende Tod, der endgültige Untergang der Sonne (»*Sun-set*«), die nach und nach von der schwarzen Nacht abgelöst werde (»*As after Sun-set fadeth in the West,/Which by and by blacke night doth take away*«), bedeute sein eigentliches physisches Erlöschen, seinen endgültigen, zweiten Tod (»*Deaths second selfe*«), der schließlich alles unter der Decke des »ewigen« Schweigens (»*rest*«) versiegeln werde (»*Deaths second selfe that seals vp all in rest*«). Wenn der Dichter von dem zweiten Teil eines Todes spricht, bedeutet dies zwangsläufig, dass es bereits einen ersten Teil seines Todes (»Death first selfe«) erlebte, als er 1593 seine Identität aufgeben musste.

Marlowe sieht sein eigenenes Schicksal voraus, wie es sich in der Folge eingestellt hat. Sein leiblicher Tod werde die lebenslange Vortäuschung endgültig versiegeln und die Nachwelt werde nicht mehr ihn, sondern eine vorgeschobene Person als den Dichter wahrnehmen.

Mit dem »*glowing of such fire*« nimmt er noch einmal das Bild des Abendrots (»*Sun-set«)* auf**:** »*In me thou seest the glowing of such fire that on the ashes of his youth doth lye*«. Der Begriff »auf der Asche seiner Jugend« kann nur metaphorisch verstanden werden. Normalerweise ist Jugend noch nicht mit Tod (Asche) assoziiert. Die Asche seiner Jugend (»deaths first selfe«) war sein notwendiger, vorgetäuschter früher Tod. Seine Lebensenergie, seine Glut muss aber letztendlich auf dem Totenbett enden (»*Consum'd with that which it was nurrisht by*«), verzehrt von dem, was sie bis jetzt genährt hat (mehr S.192f.).

Sonett **73:**

THat time of yeare thou maist in me behold,
In dieser Zeit des Jahres magst Du mir ansehen,
When welkende (yellow) leaves, or none, or few doe hange
Wenn gelbe Blätter, oder keine, oder wenige hängen
Vpon those boughs which shake against the could,
An jenen Ästen [Galgen], die gegen die Kälte zittern,
Bare ruin'd quiers, where late the sweet birds sang.
Nackte zerstörte Trümmer, wo einst die süßen Vögel sangen.
In me thou seest the ***twi-light*** *of such day,*

In mir siehst du das Zwie-Licht solchen Tages,
As after ***Sun-set*** *fadeth in the West,*
Wie nach dem schwindenden Abendrot im Westen,
Which by and by blacke night doth take away,
Das nach und nach die schwarze Nacht wegnahm,
Deaths second selfe *that seals vp all in rest.*
Des Todes zweites Selbst, das alles versiegelt im Schlaf.
In me thou seest the glowing of such fire,
In mir siehst du die Glut solchen Feuers,
That on ***the ashes of his youth*** doth lye,
Das [noch] auf der Asche seiner Jugend liegt,
As the death bed, whereon it must expire,
Wie das Todesbett, auf dem es erlöschen muss,
Consum'd with that which it was nurrisht by.
Verzehrt von dem, was es bis jetzt genährt.
This thou percev'st, which makes thy love more strong,
Das bemerkst Du, was deine Zuneigung stärker macht,
To love that well, which thou must leave ere long.
Um das zu mögen, was du in Kürze verlassen musst.

Marlowe's dialektische Lebensdevise , s.S.192

Sonett 74 – »*The coward conquest of a wretches knife*«

In Sonett 74 ist Marlowe's Schicksal wohl am stärksten verdichtet**:** er ist sich bewusst, dass er nach seinem Tod nur als jemand erinnert wird, der eines niedrigen Todes starb, erstochen durch einen niederträchtigen Schuft (»*my body being dead*«...»*The coward conquest of a wretches knife*«). In den letzten Tagen seines »offiziellen« Lebens (20. Mai bis 30. Mai 1593) war Marlowe der Volksaufwiegelung (»*Sedition*«), des Hochverrats (»*Treason*«), der Blasphemie und Häresie beschuldigt. Der Kronrat ließ ihn aufgrund einer Bürgschaft unter der Auflage frei, jeden Tag dem Kronrat zur Verfügung zu stehen. Dieser Aufschub wurde ihm durch seine im Kronrat sitzenden Gönner William Cecil und Robert Devereux ermöglicht. Nur wenige Tage danach war Marlowe offiziell tot und William Cecil konnte Königin Elisabeth I. berichten, dass Marlowe in einem Streit umgekommen sei. Das Problem war aus der Welt und nach außen hin gelöst (S.132).

Marlowe betrachtet in Sonett 74 seinen »endgültige Tod [Festnahme]« (»*when that fell arrest*«), bei der (anders als bei seiner »ersten«) keine Bürgschaft und kein Aufschub ihm noch eine Zeit geben werde (»*With out all bayle shall carry me away*«).

Die Rettung seines Lebens verdanke er seinen literarischen Fähigkeiten (»*My life hath in this line some interest*«). Sie solle seinem Freund in Erinnerung bleiben (»*Which for memoriall still with thee shall stay*«). Sollte sein Freund später seinen literarischen Ertrag einmal überblicken (»*When thou reuewest this*«), dann werde er hauptsächlich den Teil lesen, der ihm selbst gegolten habe (»*The very part was*

consecrate to thee«). Sein eigener Tod werde banal sein, denn Erde komme nur zur Erde (»*The earth can haue but earth, which is his due*«), sein Geist und Werk jedoch, sein besserer Teil, bliebe beim Freund (»*My spirit is thine the better part of me*«).

Wenn sein Körper endgültig tot sei *(»my body beeing dead*«), dann habe der Freund nur die schäbigen Überreste eines Lebens verloren (»*So then thou hast but lost the dregs of life*«). Die feige »Bezwingung« durch eines Schurken Messer (»*The coward conquest of a wretches knife*«) sei zu niederträchtig und sollte von ihm nicht erinnert werden (»*To base of thee to be remembred*«). Jahre nach Marlowe's »vermeintlicher« Tötung, 1925, wurde der lateinische Bericht des königlichen Untersuchungsrichters aufgefunden, in dem es heißt, dass Marlowe durch ein Messer, das oberhalb des rechten Auges eindrang, getötet worden sei.

Der Wert seiner Werke bestehe in ihrem Gehalt (»*The worth of that, is that which it containes*«) und dieser Inhalt werde ihm bleiben (»*And that is this, and this with thee remaines«).* Man bedenke die einfache Logik**:** wenn Marlowe realiter im Affekt, also unerwartet und unvorhergesehen im Streit erstochen worden wäre, hätte er nie darüber schreiben können.

Sonett **74:**

BVt be contented when that fell arest,
Aber sei zufrieden, wenn diese grausame Festnahme [Tod]
Without all bayle shall carry me away,
[Diesmal] ohne jede Bürgschaft mich wegtragen wird,
My life hath in this line some interest,
[dann] hat mein Leben in diesen Zeilen (s)eine »Verzinsung«,
Which for memoriall still with thee shall stay.
Die als Erinnerung mit Dir bleiben wird.
When thou revewest this, thou doest revew,
Wenn du zurückschaust, wirst Du überblicken,
The very part was consecrate to thee,
Nur den besonderen Teil, der dir geweiht,
The earth can have but earth, which is his due,
[Dann] kommt nur Erde zur Erde, das ist sie sich schuldig,
My spirit is thine the better part of me,
Mein Geist jedoch, der bessere Teil, bleibt Dein.
So then thou hast but lost the dregs of life,
Dann hast Du nur die schäbigen Überreste des [meines] Lebens verloren,
The pray of wormes, my body being dead,
Mein toter Körper, die Beute der Würmer,
The ***coward conquest of a wretches knife,***
Die feige Bezwingung [mittels] eines Schuftes Messers,
To base of thee to be remembred,
zu niederträchtig, um von Dir erinnert zu werden,
The worth of that, is that which it containes,

Der Wert von all dem [seinen Zeilen] ist, was sie enthalten,
And that is this, and this with thee remaines.
Und das ist es, was bei Dir bleibt

Sonett 76 – »*That euery word doth almost tel my name*«

Sonett 76 lässt sich stichhaltig nur unter der Annahme interpretieren, dass der Dichter seine Identität und seinen wahren Namen verheimlichen musste und dass seine literarischen Neuschöpfungen (»*inventions*«) unter einem »Schleier« [Trauergewand] gehalten werden mussten (»*And keepe invention in a noted weed*«), obwohl doch jedes Wort seine Identität verraten würde (»*That every word doth almost tell [Q*: *fel] my name*«). Diese Feststellung, dass fast jedes Wort seiner Texte seinen Namen verrate, erlaubt den Umkehrschluss, dass sein Name ansonsten verborgen war und nicht genannt werden durfte und man ihn nur aus seinen Werken herleiten konnte, dass nur seine Worte ihre Entstehung und Herkunft verrieten (»*Shewing their [word] birth, and where they did proceed*«). Viele Übersetzer haben bestimmte Worte in den Sonetten, wenn sie nicht passten (wie hier »*fel*«) als Druckfehler (»*tell*«) angesehen, was nicht den Tatsachen entsprechen muss (S.unten).

Shakespeare bezeichnete seine literarischen Schöpfungen oder Einfälle oft als »i*nvention*«. Man denke an den Zueignungstext seines »Erstlingswerks« »Venus und Adonis« (»*the first heire of my invention*«). Marlowe signalisierte im Herbst 1593, dass er in seinem 30. Lebensjahr nun sein »erstes« Werk unter einem neuen Dichternamen [Shakespeare] veröffentlichte. Er beschreibt in Sonett 76 das, was er am besten könne: Formulierungen, die ihm literarisch gelungen erschienen, in »neuem Gewand«, das heißt, mit neuen Worten, erneut zu verwenden *(»So all my best is dressing old words new,/Spending againe what is already spent*«). Das führte dazu, dass viele Formulierungen in seinen Werken – wenngleich in modifizierter Form – *wiederholt* vorkommen (mehr dazu auch in Kap. 11).

Sonett **76:**

WHy is my verse so barren of new pride?
Warum sind meine Verse so entblößt von neuem Stolz?
So far from variation or quicke change?
So entfernt von Variation und schneller Veränderung?
Why with the time do I not glance aside
Warum schaue ich mich mit der Zeit nicht um
To new found methods, and to compounds strange?
nach neu gefundenen Methoden, und nach seltenen Stoffen?
Why write I still all one, ever the same,
Warum schreib ich stets gleich, und immer das gleiche,
And keepe invention in a noted weed,
Und halte die Neuerung in einem bekannten Gewand,

That every word doth almost fel*[34] *my name,
Dass jedes Wort fast schon den Fall meines Namens auslöste,
Shewing their birth, and where they did proceed?
Und auf seine Herkunft und Handlung hinweist?
O know sweet love I alwaies write of you
O wisse, werter Freund, dass ich immer von Dir schreibe
*And you and love are still my argument***:**
Und Du und Zuneigung noch immer mein Argument sind**:**
So all my best is dressing old words new,
Am liebsten verkleide ich alte Worte neu.
*Spending againe what is already spent***:**
Verwende erneut, was [ich] schon verwendet**:**
For as the Sun is daily new and old,
Denn die Sonne ist täglich neu und alt,
So is my love still telling what is told,
So erzählt meine Freundschaft nach wie vor, was [längst] gesagt

Sonett 81 – »*Although in me each part will be forgotten*« … »*Your monument shall be my gentle verse*«

Marlowe's vorgetäuschter Tod und sein Identitätswechsel hatten die unausweichliche Konsequenz, dass er nur unter anderen Namen (s.Kapitel 11), inklusive dem Pseudonym Shake(-)speare, seine dichterische Aktivität fortsetzen konnte. Sonett 81 scheint diese Situation abzubilden. Obwohl der Dichter zum Ausdruck bringt, dass seine Verse für alle Zeit unsterblich bleiben (»*Your name from hence immortall life shall haue*«*),* weiß er auch, dass er nicht als der Autor seiner Verse erinnert werden wird (»*Though I (once gone) to all the world must dye*«). Die Erde könne seiner leibhaftigen Person (als »Nobody«) nur ein gewöhnliches (unbekanntes) Grab geben (»*The earth can yeeld me but a common grave*«), seine sanftmütigen Verse würden erinnert und ein Denkmal bleiben (»*Your monument shall be my gentle verse*«). Zukünftige Augen würden sie lesen (»*Which eyes not yet created shall ore-read*[35]«), zukünftige Zungen würden über ihre Existenz sprechen (»*And toungs to be, your beeing shall rehearse*«).

Wenn alle Lebenden gestorben sein würden (»*When all the breathers of this world are dead*«), werde er nur noch durch seine Verse weiterleben (»*You still shall live* (*such vertue hath my Pen*)«), werde Sprache aus dem Mund anderer Menschen noch stärker wirken (»*Where breath most breaths, even in the mouths of men*«).

Sonett **81:**

OR I shall live your Epitaph to make,

34 SOED »fell« v. trans. to cause to fall, to bring down (with a missile)
35 SOED**:** »overread«**:** to re-read (1636); to read through (1648).

Ob ich noch leben werde, um Euren Grabspruch zu verfassen,
Or you survive when I in earth am rotten,
Oder ob Ihr noch lebt, wenn ich in der Erde verwese,
From hence your memory death cannot take,
Von dort kann der Tod Euer Erinnern nicht nehmen,
Although in me each part will be forgotten.
Auch wenn von mir jeder Teil vergessen sein wird.
Your name from hence immortall life shall have,
Euer Name wird von dort ein unsterbliches Leben erhalten,
Though I (once gone) to all the world must dye,
Obwohl ich, wenn einmal gegangen, für die ganze Welt gestorben sein muss.
The earth can yeeld me but a common grave,
Die Erde kann mir nur ein gewöhnliches Grab geben,
When you intombed in mens eyes shall lye,
Wenn Du in der Menschen Augen bestattet liegen wirst,
Your monument shall be my gentle verse,
Werden meine sanftmütigen Verse Dein Denkmal sein,
Which eyes not yet created shall ore-read,
Zukünftige Augen werden sie lesen,
And toungs to be, your beeing shall rehearse,
Zukünftige Zungen werden über Eure Existenz sprechen,
When all the breathers of this world are dead.
Wenn alle, die [heute] auf dieser Welt atmen, tot sind,
You still shall live (such vertue hath my Pen)
Werdet Ihr noch leben (solch eine Tugend hat meine Feder),
Where breath most breaths, even in the mouths of men.
wo Sprache, aus dem Mund von Menschen, am stärksten lebt [atmet].

Sonett 86 – *»A mortall pitch, that struck me dead«* *»my silence«*

Sonett 86 gehört zur einer Gruppe von Sonetten (78–86), in denen der Dichter einen Rivalen vermutet, der mit ihm im Wettkampf um Gunst, Patronat und Ruhm stehe. Der Dichter stellt sich die Frage, ob er in seiner poetischen Produktivität durch die Verse des Rivalen gehemmt wurde (»*Was it the proud full saile of his great verse«)*, indem seine Gedanken in seinem Kopf blockiert blieben und dadurch ihr Ursprung, aus dem sie kamen, zu einem Grab geworden sei (»*That did my ripe thoughts in my braine inhearse*[36]*, Making their tomb the wombe wherein they grew?«)*. Er fragt sich explizit, ob die literarische Produktivität des Rivalen durch seinen vermeintlichen Tod mittels eines [Dolch]Stoßes[!] Auftrieb bekommen haben könnte (»W*as it his spirit, by spirits taught to write, aboue* ***a mortall pitch, that struck me dead?***«), im Klartext**:** ob andere [wirklich] davon ausgingen, dass er durch einen tödlichen Hieb starb. Diese rhetorische Frage ist überaus be-

36 SOED enhearse, inherce einsargen, begraben ,

zeichnend und würde Sonett 86 allein zu einem starken Indiz für die Theorie des vorgetäuschten Todes machen. Im »Coroner's Report« über Marlowe's Tod vom 30. Mai 1593 heißt es:

> »*Ingram, in defence of his life, with the dagger aforesaid to the value of 12d, gave the said Christopher then & there a mortal wound over his right eye of the depth of two inches & of the width of one inch; of which mortal wound the aforesaid Christopher Morley then & there* ***instantly*** *died.*«

Es gibt nur wenige Stellen in Shakespeare's Werk, die einen so unmittelbaren Bezug zu der ansonsten nicht interpretierbaren historischen Situation Marlowe's herstellen. Marlowe starb laut »Coroner's Report« unmittelbar nach einem Dolchstoß über dem rechten Auge – für seine Zeitgenossen war er im Streit erstochen worden! Wie anders kann man diese Zeile interpretieren?

Der Verfasser des Sonetts kommt schließlich zu der Einsicht, dass es nicht der Dichterrivale gewesen sei, der seine Produktivität hemmte (»*No, neither he, nor his compiers by night Giuing him ayde, my verse astonished*«). Der Rivale könne sich nicht als Sieger über einen gegenwärtig verstummten Dichter brüsten (»*He nor that affable familiar ghost Which nightly gulls him with intelligence, As victors of my silence cannot boast*«). Er macht sich bewusst, dass er den Rivalen nicht zu fürchten brauche (»*I was not sick of any feare from thence*«).

Sonett **86:**

WAs it the proud full saile of his great verse,
War es das stolz geblähte Segel seiner großen Verse,
Bound for the prize of (all to precious) you,
Das Euch um den (allzu kostbaren) Preis band,
That did my ripe thoughts in my braine inhearse,
Die meine reifen Gedanken in meinem Hirn einschlossen,
Making their tomb the wombe wherein they grew?
indem sie ihren Schoß [Ursprung], aus dem sie wuchsen, zum Grabe machten?
Was it his spirit, by spirits taught to write,
War es dessen Geist, dem das Schreiben durch jene Inspiration beigebracht
Aboue a mortall pitch, that struck me dead?
über einen Todesstoß, der mich tödlich traf?
No, neither he, nor his compiers by night
Nein, weder er noch seine nächtlichen Gefährten
Giving him ayde, my verse astonished.
halfen ihm dabei, dass meine Verse ausblieben [betäubt wurden].
He nor that affable familiar ghost
Weder er noch der bekannte freundliche Geist,
Which nightly gulls him with intelligence,
Der ihn nächtlich mit Einsicht hereinlegte,
As victors of ***my silence*** *cannot boast,*
Kann sich als Sieger meines Verstummens [Schweigens] brüsten.

I was not sick of any feare from thence.
Von daher war ich nicht krank von irgendeiner Furcht.
But when your countinance fild vp his line,
Aber wenn eure Haltung [Toleranz] seine [des andern] Zeilen füllte,
Then lackt I matter, that infeebled mine.
Dann mangelte es mir an Material[Gehalt], was meine [Zeilen] schwächte.

Sonette 109–112, 116, 121, 125

Die Sonette 109 – 112 beschreiben auf subtile Art den dauerhaften Verlust der Identität und des Namens von Marlowe ab 1593, die wechselnden Aufenthaltsorte, die Reisen und Fluchten und schließlich auch die Todesvortäuschung. Können Literaturwissenschaftler wirklich davon ausgehen, die in diesen Sonetten erkennbaren autobiografische Aspekte je auf Shakspere aus Stratford zu beziehen?
Aus der Mehrzahl der Sonette ist nach deren Übersetzung – mangels spezifischer Interpretation – eher vordergründige Liebeslyrik geworden. Die angeführten Sonette sind aber gezeichnet von der existentiellen Erschütterung von Marlowe's[alias Shakespeare's] Leben und bringen sein tragisches Schicksal zum Ausdruck (»*my selfe bring water for my staine, … preposterouslie be stain'd*«).

Sonett 109 – »*To leave for nothing all thy summe of good*«

In Sonett 109 will der Dichter seinem Freund vermitteln, dass er nicht nur ihm gegenüber, selbst in der Fremde, offen und wahrhaftig sei (»*Never say that I was false of heart*«), sondern von Natur aus. Auch wenn seine langen Abwesenheiten und seine Leidenschaft ihn zu anderem befähigt hätten (»*Though absence seem'd my flame to quallifie*«), könne er sich nicht so einfach verstellen oder verleugnen (»*As easie might I from my selfe depart, As from my soule which in thy brest doth lye*«). Denn ihre Freundschaft repräsentiere seine Heimat (»*That is my home of love, if I have rang'd*«).

Seine langen und weiten Reisen – gekennzeichnet durch so unterschiedliche Begriffe wie »*absence*«, »*depart*«, »*travel*«, »*return*« – hätten dazu geführt, dass er zu veränderter Zeit (»*with the time exchang'd*«) zurückkehren müsse und er selbst seinen »Schandfleck« nicht abwaschen könne (»*So that my selfe bring water for my staine*«). Er will, dass sein Freund ihm vertraue und sich bewusst sei, dass die vielen moralischen Versuchungen, denen er ausgesetzt war, niemals einen solch grotesken Schandfleck (wie den seines Schicksals) verursacht hätten (»*That it could so preposterouslie be stain'd*«), mit dem er all die Herrlichkeit der Welt (»*For nothing this wide Vniuerse*«) für nichts und wieder nichts aufgeben musste (»*To leaue for nothing all thy summe of good*«).

Marlowe/Shakespeare will sich offensichtlich damit rechtfertigen, dass seine Natur nie dazu fähig gewesen wäre, sich mit einer solch aberwitzigen Schändung seines Lebens zu beflecken und solch einer Nichtigkeit wegen all den Schönheiten der Welt zu entsagen.

Sonett **109:**

O Never say that I was false of heart,
Oh sage nie, dass ich in meinem Herzen falsch war,
Though absence seem'd my flame to quallifie,
obwohl [in meiner] Abwesenheit meine Brillianz [mich] dazu befähigt hätte,
As easie might I from my selfe depart,
Könnt ich ebenso leicht von mir selbst abreisen,
*As from my soule which in thy brest doth lye***:**
Als von meiner Seele, die in deiner Brust liegt**:**
That is my home of love, if I have rang'd,
[Denn] Das ist die Heimat meiner Freundschaft, auch wenn ich umhergeschweift bin
Like him that travels I returne againe,
Wie er, von dessen Reisen ich wieder zurückkehre,
Iust to the time, not with the time exchang'd,
Zur rechten Zeit, nicht zu ausgewechselter [anderer] Zeit,
So that my selfe bring water for my staine,
Sodass ich selbst meinen Schandfleck nicht [ab]waschen konnte,
Never beleeve though in my nature raign'd,
Glaube nie, obwohl in meiner Natur all die
All frailties that besiege all kindes of blood,
moralische Versuchung herrschte, die alle Arten des Blutes belagern,
That it could so preposterouslie be stain'd
Dass ich [mich] so absurd beflecken könnte,
To leave for nothing all thy summe of good:
Um für Nichts all Deine Summe des Guten aufzugeben**:**
For nothing this wide Universe I call,
für Nichts, dieses weite Universum, wie ich es nenne
Save thou my Rose, in it thou art my all.
Außer Dir, meine Blume, Du bist Darin mein All[es].

Sonett 110 – *»These blenches gave my heart an other youth«*

Ein biografischer Bezug zu Marlowe in Sonett 110 ist wegen Ablehnung der These von seinem vorgetäuschten Tod nie in Betracht gezogen worden. In Sonett 110 denkt der Dichter über die Gründe für seinen tragischen Niedergang nach, die eng in Zusammenhang mit den Ereignissen um Thomas Kyd standen (s. S. 438). Er erkennt die Fehler und Sünden seiner Vergangenheit. Es ist gut dokumentiert, dass Marlowe während des Studiums in Cambridge häufig abwesend war, zum

Beispiel in Frankreich (Reims) und Holland (Leyden) (»*Alas 'tis true, I haue gone here and there*«).

Er analysiert, dass er sich durch seine Ansichten oft zum Tor gemacht habe (»*And made my selfe a motley to the view*«), dass er seine eigenen Gedanken aufs Korn genommen und billig das verkauft habe, was ihm am teuersten war (»*Gor'd mine own thoughts, sold cheap what is most deare*«), und alte Neigungen zu Verletzungen wieder aufgenommen habe (»*Made old offences of affections new*«).

Auch wenn Marlowe's gefährliche Ansichten (über Gott und die Welt) durch den Informanten Richard Baines der Öffentlichkeit übermittelt wurden, so wird bei aller Diffamierung zugleich die »Spannbreite« seines überaus freien Gedankenguts erkennbar. Der Dichter erkennt, dass er auf Wahrheit geachtet habe (»*Most true it is, that I have lookt on truth*« – man bemerke den Gebrauch von »*true* und *truth* in der gleichen Zeile!). Er bekennt, dass alles Negative auch sein Positives habe. Dass er vor dem Tod zurückschreckte, habe ihm eine zweite Jugend beschert (»*But by all above, These blenches gave my heart an other youth*«). Zugleich hätten ihm auch seine eher »schlimmen« Abhandlungen und Schriften die besten Seiten seiner Zuneigung offenbaren können (»*And worse essaies prou'd thee my best of loue*«).

Darüber sei nun die Zeit hinweggegangen (»*Now all is done, haue what shall have no end*«). Er denkt wohl an das Schicksal seines verehrten Dichterfreundes (»*an older friend*«) Thomas Kyd, der in derselben Zeit verhaftet und vor Gericht gestellt worden war, unter Folter im Gefängnis aussagte und innerhalb eines Jahres an den Folgen starb. Der Dichter betont, dass er heute jenen einstigen »Gelüsten« nach Wahrheit nicht mehr folgen würde (»*Mine appetite I never more will grin'de*«), falls eine erneute Verhandlung und Beweisführung gegen einen alten Freund stattfände (»*On newer proofe, to trie an older friend*«), dem er sich zutiefst verpflichtet fühle (»*A God in love, to whom I am confin'd*«). Er heißt den längst verstorbenen, sich längst im Jenseits befindlichen Freund Thomas Kyd (»*Then give me welcome, next my heaven the best*«) in seinem Herzen willkommen (»*Even to thy pure and most most loving brest*«).

Sonett **110:**

ALas 'tis ***true,*** *I have gone here and there,*
Oh weh, es ist wahr, ich bin hier und dort [unterwegs] gewesen,
And made my selfe a motley to the view,
Und machte mich zum Gespött meiner radikalen Ansichten,
Gor'd mine own thoughts, sold cheap what is most deare,
Spießte meine eigenen Gedanken auf, verkaufte billig, was mir am teuersten,
Made old offences of affections new.
Erneuerte alte Neigungen zu Verletzungen.
Most ***true*** *it is, that I have lookt on* ***truth***
Es ist sehr wahr, dass ich auf Wahrheit geschaut habe
*Asconce and strangely***:** *But by all above,*

Misstrauisch und befremdlich: doch über all dem
These blenches gave my heart an other youth,
gab dieses Erbleichen[37] meinem Herzen eine neue Jugend,
And worse essaies prov'd thee my best of love,
Und nachteilige Abhandlungen zeigten Dir den besten Teil meiner Freundschaft.
Now all is done, have what shall have no end,
Nun da alles vorbei [getan] ist, besitze ich, was kein Ende haben wird,
Mine appetite I never more will grin'de
Meinen [früheren] Gelüsten werde ich niemals mehr folgen
On newer proofe, to trie an older friend,
auch bei neueren Belegen, um einen alten Freund [Kyd?] vor Gericht zu stellen,
A God in love, to whom I am confin'd.
Ein Gott an Zuneigung, an den ich gebunden bin,
Then give me welcome, next my heauen the best,
Heiß mich willkommen, Du [Kyd], nächst dem Himmel, mein Bester
Euen to thy pure and most most loving brest.
Sogar zu Deinem reinen und zugewandten Herz [Brust].

Sonett 111 – »*Thence comes it that my name receiues a brand*«

Das Sonett 111[38] ist erneut ganz und gar von Marlowe's tragischem Schicksal (»*doe you with fortune chide*«) durchzogen, von jenem Rufmord und jener »Brandmarkung« seines Namens (»*my name receives a brand*«), die des Dichters Natur überwältigte (»*And almost thence my nature is subdu'd/to what it workes in, like the Dyers hand*«), die nicht näher aufgedeckt wird, aber von der der Angesprochene Kenntnis hatte. Es muss sich um den dauerhaften Identitäts- und Namensverlust Marlowe's gehandelt haben, der mit Hilfe seiner Gönner bewerkstelligt wurde. Durch deren öffentliche Unterstützung kann er nun leben, seine Dramen schreiben und öffentlich aufführen lassen *(»publick meanes which publick manners breeds*«).

Der Dichter macht die Götter (»*the guiltie goddesse*«) für seine so abträglichen Taten (»*my harmfull deeds«)* verantwortlich (»*For my sake doe you with fortune chide, The guiltie goddesse of my harmfull deeds*«) und bedauert zugleich, dass er davon abhängig geworden sei, sein Auskommen und seinen Lebensunterhalt über »öffentliche Mittel« zu beziehen (»*publick meanes which publick manners breeds*«). Die folgenschweren Taten (»*harmful deeds*«) hätten bewirkt (»*Thence comes it*«), dass sein Name »geschändet« worden sei (»*that my name receiues a brand*«). Durch diese Einwirkung (»*And almost thence*« – »*To what it workes in*«) sei seine Natur überwältigt worden (»*my nature is subdu'd«)* und »verblichen«, wie durch des Färbers Hand (»*like*

37 Seine Todesgefahr, seine Todesvortäuschung, etc.?

38 Enge Beziehungen des Sonetts 111 (1609) zu »Microcosmos« (1603) von John Davies of Herefords legen eine "Verwandschaft" der Autoren nahe (s.beispielsweise S.90, S.302, S.596 - ***In Tarquins sight... cut in two***", S.475,). McDonald P. Jackson, Shakespeare's Sonnet CXI and John Davies of Hereford's Microcosmos, MLR, 2007

the Dyers hand«). Der Dichter wünscht sich, dass man mit ihm Mitleid habe und dass er rehabilitiert werde (»*Pitty me then, and wish I were renu'de*«). Er würde versuchen, gegen die »Kränkung« wie ein williger Kranker anzukämpfen (»*Whilst like a willing pacient I will drinke,/Potions of Eysell gainst*«). Er versuche, nicht mit Groll an jene Bitternis zu denken (»*No bitternesse that I will bitter thinke*«), das Geschehene will er nicht vergelten, keine Berichtigung berichtigen, keine Abänderung abändern (»*Nor double pennance to correct correction*«).

Im Schlusscouplet verwendet er zweimal das insgesamt dreimal vorkommende »*pittie*« (»Mitleid«, »Erbarmen«), das zentrale Thema dieses Sonetts ist. (»*Pittie me then deare friend, and I assure yee, Euen that your pittie is enough to cure mee*«).

Sonett **111:**

O For my sake doe you with fortune chide,
Oh um meinet Willen scheltet mit dem Schicksal,
The guiltie goddesse of my harmfull deeds,
[Mit] der schuldigen Göttin meiner schändlichen Taten,
That did not better for my life provide,
Dass sie nicht besser für mein Leben sorgte,
Then publick meanes which publick manners breeds.
Als für öffentliches Auskommen, das jetzt aus öffentlichem Umgang erwächst.
Thence comes it that my name receives a brand,
Von daher kommt es, dass mein Name eine Brandmarkung erfuhr;
And almost thence my nature is subdu'd
Und folglich meine Natur beinahe überwältigt wurde
To what it workes in, like the Dyers hand,
Durch diese Einwirkung, wie durch des Färbers Hand.
Pitty me then, and wish I were renu'de,
Habt deshalb Mitleid und wünscht, ich wäre rehabilitiert [wiederhergestellt],
Whilst like a willing pacient I will drinke,
Während ich wie ein lernwilliger Patient,
Potions of Eysell gainst my strong infection,
Nun Essig gegen meine starke Infektion trinke.
No bitternesse that I will bitter thinke,
Keine Bitterkeit, über die ich bitter zurückdenken will,
Nor double pennance to correct correction.
Keine nochmalige [zweifache] Buße um die Korrektur erneut zu korrigieren.
Pittie me then deare friend, and I assure yee,
Hab deshalb Mitleid mit mir, guter Freund! Und Ich kann Dir versichern,
Euen that your pittie is enough to cure mee.
Dein Mitleid ist genug, um mich zu heilen.

Diese letzte Bitte um Mitleid und Erbarmen für sein mitverschuldetes Schicksal erinnert an die letzten Sätze im Epilog von »Der Sturm« (S.252ff), in dem Prospero (alias Shakespeare/Marlowe) noch einmal an die Rampe tritt und das Publikum um Vergebung und Gnade bittet**:**

»***Mercy*** *itself and frees all faults.*
As you from crimes would ***pardon'd be,***
Let your indulgence ***set me free.***
(…)
But ***release me*** *from my bands*
With the help of your good hands:«

Sonett 112 – »*That all the world besides me thinkes [Q: y'] are dead*«

Der Inhalt von Sonett 112 würde aufgrund seiner durchgehenden Kohärenz ausreichen, eine unwiderlegbare Brücke zwischen Marlowe und seinem Dichterpseudonym Shake-speare zu schlagen.[39] Das Thema des Autorschaftsproblems könnte mit diesem Sonett im Grunde dauerhaft erledigt sein.

Die Zeilen eins und zwei berichten, dass die Tragik seines Lebens mit einer Wunde (»*impression*«) über seiner Augenbraue begonnen hätte, die zu einem vulgären Skandal führte (»*vulgar scandall*«), wobei die Brandmarkung darin bestand, dass Marlowe's Tod vorgetäuscht wurde und seine »Widerauferstehung« unter einem Pseudonym erfolgte. Damit wird letztlich das vorausgehende Sonett 111 einbezogen, das ganz und gar von diesem Schicksalsschlag (»*doe you with fortune chide*«) beherrscht wird und in dem von der »Brandmarkung« (»*my name receives a brand*«) die Rede ist.

Marlowe, der seit »seiner Auslöschung« 1593 in Verborgenheit und Anonymität leben musste, stellt in Sonett 112 fest, welcher Skandal ihm "aufs Auge" gedrückt wurde (»*Which vulgar scandall stamp'd vpon my brow*«) und warum er sich nach all dem eigentlich noch darüber Sorgen machen müsse, wer gut oder schlecht über ihn rede (»*For what care I who calles me well or ill*«), da er offiziell doch gestorben sei und sein Patron (Thomas Walsingham?) dafür gesorgt habe, dass seine Fehler [durch sein fiktives Grab] übergrünt (»*So you ore-greene my bad*«) und sein literarischer Wert anerkannt würde (»*my good alow*«). Jetzt, da alle Welt denke, er sei gestorben, repräsentiere nur noch sein Freund seine Verbindung zur Außenwelt (»*You are my All the world, and I must striue*«) und er müsse sich anstrengen zu erfahren, was dort draußen Positives oder Negatives über ihn geredet werde (»*and I must striue, To know my shames and praises from your tounge*«). Nichts dringe zu ihm (»*None else to me*«), für niemand sei er noch am Leben (»*nor I to none aliue*«), sodass ihm sein abhanden gekommener Sinn nicht mehr sage, was richtig und falsch sei (»*That my steel'd*[40] *sence or changes right or wrong*«). Er werfe seine Achtsamkeit gegenüber dem Gerede der anderen

[39] Cynthia Morgan: A new Interpreation of Sonnet 112, in: The Marlowe Society Research Journal, Vol. 7 (2010); Onlineversion: http://www.marlowe-society.org/pubs/journal/downloads/rjo7articles/jlo7_01_morgan_sonnet112.pdf

[40] Hier könnte ein komplementäres Wortspiel vorliegen: einerseits sein verloren gegangener (steal/gestohlener) Sinn, andererseits sein geschärfter (steel/gestählter) Sinn.

in einen tiefen Abgrund (»*In so profound Abisme I throw all care of others voyces*«), dem Gerede, das ihm seine Giftschlangen signalisierten (»*that my Adders sence*«), um Kritiker und Schmeichler zu stoppen. Ottern (»Adders«) fügen ihrer Beute einen tödlichen Biss zu und folgen der Geruchsspur des langsam verendenden Tieres. Marlowe spielt wohl auf die Zensoren (Bischoff Whitgift, Richard Baines etc.) an, die ihren Opfern nachspürten.

Er macht seinem Freund klar, wie er unter seiner »Nichtbeachtung« leide (»*Marke how with my neglect I doe dispence*«). Der Freund äußere sich noch stark in seinen Absichten (»*You are so strongly in my purpose bred*«), während die Welt außer ihm, dem Dichter selbst, davon ausgehe, dass er nicht mehr am Leben sei (»*That all the world besides me thinks y'are dead*«). Seine Gönner William Cecil und Thomas Walsingham scheinen an eine Rückkehr Marlowe's zu einem späteren Zeitpunkt nie geglaubt zu haben, da sie erlauben, sein Vergehen zu »überwachsen« (»*overgreened*«) und seine Werke für die Nachwelt von Decknamen darstellen zu lassen. Der vorgetäuschte Tod war ein zweifacher Coup**:** Zum einen wurden das Leben und die literarische Kunst des wahren Genies erhalten, zum anderen wurden die hinter dem Komplott stehenden Männer vor Kirche und Star Chamber dauerhaft geschützt.

Sonett **112:**

YOur love and pittie doth th' impression fill,
Eure Zuneigung und Euer Mitleid füllen die Vertiefung,
Which vulgar scandall stamp'd vpon my brow,
Die der geschmacklose Skandal mir auf die Augenbraue gedrückt.
For what <u>care</u> I who calles me well or ill,
Warum sorg ich mich darüber, wer gut oder schlecht über mich redet?
So you ore-greene my bad, my good alow?
Du »übergrünst« meine Fehler, anerkennst mein Können?
You are my All the world, and I must strive,
Du repräsentierst meinen Außenraum, die Welt, ich muss mich anstrengen,
To know my shames and praises from your tounge,
Um Lob und Tadel über mich von Deiner Zunge zu erfahren,
None else to me, nor I to none alive,
Nichts und niemand sonst [dringt] zu mir, noch [dringe] ich zu jemand Lebendem,
That my steel'd sence or changes right or wrong,
Sodass mein geraubter Sinn oder Veränderungen, richtig oder falsch,
In so profound Abisme I throw all care
Ich in einen so tiefen Abgrund werfe [mit] all den Sorgen
Of others voyces, that my Adders sence,
von anderen Stimmen, die mir meine Nattern signalisieren,
To cryttick and to flatterer stopped are.
Damit Kritiker und Schmeichler gestoppt werden.
*Marke how with my neglect I doe dispence***:**

Beachte, wie ich – bei meiner Vernachlässigung – entbehre:
You are so strongly in my purpose bred,
Du pflanzst Dich so stark in meinen Absichten fort,
That all the world besides me thinkes y'are dead.
Dass die ganze Welt neben mir [über Dich] denkt, Du seist tot.

Sonett 116 – ein Vergleich mit Marlowe's »***Hero und Leander***«

Shakespeare's Sonett 116 gehört wie Sonett 118 und Marlowe's »Hero und Leander« und »Der verliebte Schäfer« zu den berühmtesten Liebesgedichten überhaupt. Der Dichter formuliert am Ende dieses Lobgesanges auf die Liebe dezidiert in der ersten Person: »Denn es bestätigt sich bis zum Ende des jüngsten Tages: Sollte mir das als ein Irrtum nachgewiesen werden, ich hätte nie geschrieben [»*I never writ*«!], dann hätte nie je ein Mensch geliebt [»*no man ever loved*«]«. Man kann annehmen, dass der Dichter sich mit dieser Feststellung auf sein Versepos »Hero und Leander« bezieht:

Auszug aus »Hero und Leander«:

»It lies not in our power to love, or hate,
For will in us is over-rulde by fate.
(…)
The reason no man knowes, let it suffise,
What we behold is censur'd by our eyes.
Where both deliberat, the love is slight, ?
Who ever lov'd, that lov'd not at first sight.«

Sonett **116**:

LEt me not to the marriage of true minds
Lass mich bei der Vermählung wahrer Seelen
Admit impediments, love is not love
Keine Hindernisse zulassen, Liebe ist nicht Liebe,
Which alters when it alteration findes,
Die sich ändert, wenn sie Veränderungen findet,
Or bends with the remover to remove.
Oder sich verbiegt mit dem Abwendenden, um sich zu entfernen.
O no, it is an ever fixed marke
O nein, sie ist ein stets fester Leuchturm,
That lookes on tempests and is never shaken;
Der auf Stürme schaut und nie erschüttert wird;
It is the star to every wandring barke,
Sie ist jedem umherirrenden Kahn der Leitstern,
Whose worths unknowne, although his hight be taken.
Dessen Wert unschätzbar, auch wenn seine Höhe unbekannt.
Lou's not Times foole, though rosie lips and cheeks
Liebe ist kein Narr der Zeit. Auch wenn rosige Lippen und Wangen

Within his bending sickles compasse come,
In die Reichweite des Todes (der Sense) gelangen,
Love alters not with his breefe houres and weekes,
Liebe ändert sich nicht binnen kurzer Stunden und Wochen,
But beares it out even to the edge of doome:
Sondern bestätigt sich bis zur Grenze des jüngsten Gerichts:
If this be error and upon me proved,
Sollte mir dies als ein Irrtum nachgewiesen,
I never writ, nor no man ever loved.
Ich hätte nie geschrieben und kein Mann hätte je geliebt.

Die letzten Zeilen »*If this be error and upon me proved, I never writ, nor no man* ***ever loved****«)* machen nicht nur Marlowe und seinen berühmten Vers in »Hero und Leander« kenntlich, sondern erinnern auch an eine Zeile in dem Madrigal von Ben Jonson aus dem Jahr 1619 (bzw.Epigram 127 in »Wits Recreations«,S.111, 112), in dem William Drummond den so schwer verstehbaren Zusammenhang zwischen Shakspere, Marlowe und Shakespeare zu erklären versucht: »C*ould thou believe that this bodie* ***ever*** *was of one that* ***loved****?*«

Sonett 121 – *When »not to be«, receives reproach of being*

Sonett 121 bezieht sich auf Ereignisse, die mit großer Wahrscheinlichkeit zu Marlowe's Niedergang und Identitätsverlust geführt haben. Der Informant Richard Baines hatte Tage vor Marlowe's vermeintlicher Tötung (Ende Mai 1593) wohl im Auftrage des Erzbischofs Whitgift in massivster Weise gegen Marlowe »ausgepackt«. Richard Baines bösartiger Bericht und seine Verunglimpfungen entsprachen seinem Charakter und können auch als eine Abrechnung mit Marlowe gesehen werden. Richard Baines hatte, als er 1583 am katholischen Seminar in Reims als Informant entlarvt worden war (er wollte dort seinerzeit jeden vergiften) exakt die Anklagepunkte eingestanden, mit denen er später Marlowe belastete. Richard Baines Geständnis vom 13. Mai 1583 kommt der Beschreibung der »*frailers spies*« in Sonett 121 nahe:

> *»I had a delight rather to fill my mouth and the auditors ears. Which dainty, delicate, nice and ridiculous terms and phrases, than with wholesome, sound and sacred doctrine.« Proceeding farther and farther in wickedness … began to mock at then lesser point of religion … to utter divers horrible blasphemies in plain terms against the principal points of religion … the next step of this stair is Atheism and no belief at all … The highway to heresy, infidelity and atheism, as to my great danger I have experience in mine own case.«*[41]

Marlowe bringt in Sonett 121 zum Ausdruck, wie widerwärtig (»*vile*«) diese Informanten (wie Richard Baines) seien (»*Or on my frailties why are frailer spies*«), die begünstigt und angenehm lebten, während er, Marlowe, ehrenhaft sei, aber als

[41] Aus Charles Nicholl: The reckoning: the murder of Christopher Marlowe, Chicago 1995.

niederträchtig angesehen würde (»*beeing honest but esteemed vile«)*, in Ungnade gefallen sei und ausgestoßen leben müsse. Die große Ironie und Infamie einer korrupten Welt liege darin, dass Ehrenhaftigkeit bestraft und Lügen belohnt würden (»*I may be straight though they them-selves be beuel*«). Man ist geneigt die zweite Zeile des Sonetts**:**

»When not to be, receives reproach of being«

auf die berühmteste Zeile in Shakespeare's »Hamlet« zu beziehen**:**

*»To be or not to be***:** *that is the question.«*

Marlowe scheint die Situation in ihrer Umkehrung zu betrachten**:** Sein tragischer Identitätsverlust entspricht de facto einem »Nicht-sein« (»*not to be*«), sodass er in praktischer Umkehrung des Hamlet-Satzes mit der Schande des Seins (»being«) leben müsse**:** »*When not to be, receives reproach of being*« – wenn »nicht zu sein« den Vorwurf einbringe, »zu sein«.

Sonett **121:**

TIS better to be vile then vile esteemed,
Es ist besser, widerwärtig zu sein, als widerwärtig angesehn zu werden,
When not to be, receives reproach of being,
Wenn »nicht zu sein« den Vorwurf einbringe »zu sein«;
And the iust pleasure lost, which is so deemed,
Und die kürzliche Freude, die so erachtet wird, verloren ging .
Not by our feeling, but by others seeing.
Nicht durch unser Befinden sondern aus der Sicht der anderen.
For why should others false adulterat eyes
Denn warum sollten des anderen falsche, verfälschende Augen,
Give salvation to my sportive blood?
Mein froh bewegtes Blut begrüßen?
Or on my frailties why are frailer spies;
Oder warum die Informanten auf meine Fehltritte achten,
Which in their wils count bad what I think good?
Die in ihrer Arglist schlecht erwägen, was ich für gut erachte?
Noe, I am that I am, and they that levell
Nein, ich bin das, was ich bin, und sie, die sich richten
At my abuses, breckon vp their owne,
auf meine Fehler, rechnen ihre eigenen auf.
I may be straight though they them-selves be bevel[42]
Ich mag aufrecht sein, obwohl sie selbst »schräg« sind.
By their rancke thoughtes, my deedes must not be shown
Durch ihre widerlichen Gedanken müssen meine Taten nicht gezeigt werden,
Unlesse this general evill they maintaine,
Solange sie dieses allgemeine Übel aufrechterhalten,
All men are bad and in their badnesse raigne.

[42] Man vermutet ein Wortspiel zu »bewail«.

Sonett 125 – *»Thou suborned Informer«*

Sonett 125 schließlich verbrämt Marlowe/Shakespeare's Schicksal allegorisch, indem es nach aussen den Leidensweg Jesu Christi, die Passion formaler weltlich-kirchlicher Prozessionen inklusive der Kreuzigung und des Verates Judas, darzustellen vorgibt.[43]

Auffällig ist, dass im resümierenden Abschlusscouplet unvermittelt Marlowe's Verräter Richard Baines (»*thou suborned Informer*«) erscheint, der ihn verfolgte, diffamierte (»*most impeached*«) und an den Galgen liefern wollte. Baines spielte der Obrigkeit Informationen über Marlowe's »häretische, atheistische und staatsgefährdende Einstellungen« zu, die letztlich sein tragisches Schicksal bewirkten.

Die riskante, weil zu verräterische Aussage verbirgt Shakespeare, um keine Gefahr zu laufen, hinter der Metapher der heiligen Kommunion und des Abendmahls mit Judas als Verräter (»*Canopy*«, »*eternity*«, »o*blation*«, »o*bsequious*«, »s*uborned informer*«). So konnte er behaupten, dass er über Eucharistie und Judas gedichtet habe und nicht über sein persönliches Schicksal und einen intriganten Informanten der katholischen Kirche (»*Hence, thou suborned Informer, a true soul When most impeached, stands least in thy control*«).

Marlowe verspottet die Fixierung auf Äußerlichkeiten und Erfolgsstreben. Er bittet seinen Freund, den Opfergang seines Lebens anzunehmen und ihn nicht mit seinen »Sekundanten« zu verwechseln, die keinerlei Kunstverstand besäßen (»*Which is not mix'd with seconds, knows no art*«). Der Terminus eines existierenden »*Zweitrangigen*« (»seconds«) lässt an seinen Außenvertreter Shakspere denken, der über keinen Kunstverstand verfügte. *(»knows no art*«). Ben Jonson charakterisierte Shakspere 1618 während eines Besuches bei William Drummonds in Schottland folgendermaßen**:** »*that Shakspear wanted Arte*«. In seiner Lebensbedrängnis hätten Verräter (Shakspere= Judas) oder Informanten (Richard Baines) keine Möglichkeit mehr, ihn noch zu kontrollieren.

Sonett 125**:**

Were't aught to me I bore the canopy,
Wo ich den Baldachin tragen,
With my extern the outward honouring,
[Und] mit meinem Outfit die Welt ehren,
Or laid great bases for eternity,
Oder mächtige Grundlagen für [jene] Ewigkeit legen sollte,
Which proves more short than waste or ruining?
Die sich rasch als unbrauchbar und vergänglich erweist?
Have I not seen dwellers on form and favour

[43] Vgl. Peter Farey**:** Hoffman and the Authorship, **:** http://www.rey.prestel.co.uk/hoffman.htm

Hab ich nur Bewohner gesehen, die auf Form und Gunst bedacht,
Lose all, and more by paying too much rent
Sie verlieren alles, und mehr, indem sie zu viel Pacht
For compound sweet; forgoing simple savour,
Für süße Verbindungen zahlen; Sie verzichten auf einfachen Geschmack,
Pitiful thrivers in their gazing spent.
Die Armen verbringen ihr Starren auf den Gewinn.
No, let me be obsequious in thy heart,
Nein, lass mich unterwürfig in deinem Herzen sein,
And take thou my oblation, poor but free,
Und nimm Du mein Opfer an, arm aber frei,
Which is not mix'd with seconds, knows no art,
Das nicht verwechselt wird mit Zweitpersonen, ohne Kunstsinn,
But mutual render only me for thee.
Sondern mit gegenseitiger Rechenschaften füreinander.
Hence, ***thou suborned Informer****, a true soul*
Du fieser Spitzel, wenn eine wahrhaftige Seele
When most impeached, stands least in thy control.
In höchster Bedrängnis, kannst du sie kaum mehr überwachen.

Fazit

Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass »*Shake-speares Sonnets*«(1609) intime und vertrauliche poetische Texte darstellen, die an Freunde des Dichters gerichtet waren. »In den Sonetten wird Unsagbares wortreich und poetisch umkreist, ein geheimes Unglück, das nicht verraten werden darf und um so mehr abstrahlt als alles, was statt dessen sagbar ist«[44]. Die Sonette erlauben uns Einblicke in Shakespeare's Leben der 1590er-Jahre, da sie eine subjektive Gefühlswelt des Dichters widerspiegeln. Sie schildern eine reale historische Situation und machen uns zugleich mit freimütig zugegebenen jugendlichen Irrtümern des Dichters vertraut. Den in den Sonetten zum Ausdruck kommenden künstlerischen Intensitäten und Leidenschaften liegt eine autobiografische Situation zugrunde. Obwohl Experten über Jahrhunderte versucht haben, autobiografische Hintergründe einzelner Sonetten aufzuklären und zu verstehen, ist ihnen dies bis heute auf ganzer Linie misslungen.

In Ermangelung auffindbarer autobiografischer Zugänge sind Experten notgedrungen dazu übergegangen, die Sonette als »fiktive« Imaginationen Shakespeare'scher Poesie zu betrachten. Diese Sichtweise ist abwegig, sie erlaubte einzig – ähnlich wie bei dem gesamten Autorschaftsproblem – die komplette Einstellung aller notwendigen geistigen Anstrengungen über mögliche Zusammenhänge in einem biographischen Kontext.

Die in diesem Kapitel vorgestellten Sonette müssten jeden vorurteilsfreien Leser

44 Martin Ahrends, Deutschlandradio Kultur-15.2.2012-Lesart-Das Politische Buchmagazin

zu der Einsicht gelangen lassen, dass das Argument von Marlowe's Tötung 1593 sich selbst widerlegt und damit falsch sein muss, zugunsten der in diesem Buch untermauerten Annahme der tragischen Notwendigkeit von Marlowe's Komplott eines Identitäts- und Namenswechsels mittels Todesvortäuschung.

England zu anfang des 17. Jahrhunderts
Aus George Withers »Britain's Remembrancer« (1628) Ausschnitt

8. Marlowe's Werke sind Frühwerke Shakespeare's

Marlowe der »Vorläufer« von Shakespeare? (s.auch S.155)

Kapitel 8 macht an Marlowe's Werken deutlich, wie Shakspere idiomatische Wendungen, Ausdrucksweisen, Anspielungen, Begrifflichkeiten usw. aus Marlowe's Ideenwelt entnommen haben müsste, wenn er nicht mit ihm identisch war. Ein Plagiat dieses Ausmaßes ist ebenso wenig einleuchtend wie das Argument, Marlowe sei eine »früh« und der *gleichaltrige* Shakspere eine »spät« gereifte Dichterpersönlichkeit. Swinburne (1908) sah in Marlowe den alleinigen und notwendigen Wegbereiter Shakespeare's:

> »*He*[Marlowe] *first, and he alone, guided Shakespeare into the right way of work (…). Before him there was neither genuine blank verse, nor genuine tragedy in our language. After his* [Marlowe] *arrival, the way was prepared; the paths were made straight, for Shakespeare.*«[45]

Eine solch Fehleinschätzung konnte nur geschehen, weil Swinburne zahlreiche Fakten und heutige Einsichten in historische und literarische Zusammenhänge noch nicht kannte.
Ab dem ausgehenden 19.Jahrhundert, als sich der Shakespeare-Mythos längst etabliert hatte, erkannte eine neue Generation von Experten, unter ihnen A. W. Verity[46], T. M. Parrot und John Edwin Bakeless, dass Shakespeare fast ausschließlich von Marlowe entlehnte und sonst von kaum einem anderen zeitgenössischen Dichter. Um dies zu erklären, verstiegen sie sich in wilden Mutmaßungen: Nach Bakeless waren die mächtigen textlichen und gedanklichen Ähnlichkeiten in den Werken Shakespeare's und Marlowe's dadurch entstanden, dass Shakspere Marlowe's Werke nach dessen Tod »revidiert« habe.

> »*The mixture of recognizable bits of Marlowe and equally recognizable bits of Shakespeare may, therefore be due to Shakespeare's revision of Marlowe's work, after Marlowe himself was dead.*«[47]

Die abwegigste Erklärung für diese Übereinstimmungen stammt von Robert Logan, der in seinem Buch »Shakespeare's Marlowe«(Bild S.44) den Schluss zog, dass Shakespeare die drei wichtigsten Einflüsse Marlowe's (»*dexterity*«, »*flexibility*«, »*ambivalence/ambiguity*«) absorbiert und »[weiter]entwickelt« haben müsste.

> »*...how Shakespeare's examination of the mechanics of his fellow dramatist artistry led him to absorb and develop three especially powerful influences*: ***Marlowe's*** *remarka-*

[45] Algernon Charles Swinburne: The Age of Shakespeare, New York und London 1908, S.14; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/ageofshakespeareooswin#page/14/mode/2up,
[46] A. W. Verity: The Influence of Christopher Marlow on Shakespeare's earlier Style, Cambridge 1886; Onlinversion: http://www.archive.org/stream/influenceofchrisooveririch#page/n1/mode/2up,
[47] John Edwin Bakeless: The Tragicall History of Christopher Marlowe, Cambridge 1942.

ble dexterity, his imaginative flexibility in reconfiguring standard notions of dramatic genres and his astute use of ambivalence and ambiguity.«[1]

Welch ein subalterner Charakter im Vergleich zu Marlowe müsste nach dieser Einschätzung Shakspere gewesen sein, der erst nach Absorption von Marlowe's drei wichtigsten intrinsischen Eigenschaften zu existieren begann, als dieser nicht mehr lebte. Wäre es nicht besser gewesen, Logan hätte sein Buch anstatt »Shakespeare's Marlowe« »Marlowe's Shakespeare« genannt?

Wenn Marlowe, wie Kapitel 11 nachweist, ab 1593 über Jahrzehnte unter verschiedensten Namen (einschließlich Shakespeare) eine immense literarische Produktivität an den Tag legte, so wird dieses vergleichslose Aktivitätsniveau allerdings nur verstehbar, wenn es nicht urplötzlich, ab dem 30. Lebensjahr (1593), sondern von Beginn an in ihm angelegt war. In seinem ruhmvollen Lebensabschnitt ***vor*** 1593 muss danach Marlowe bereits »verdeckt« unter Pseudonymen geschrieben haben. Dies mag auf Anhieb absurd erscheinen, es lassen sich aber signifikante Anhaltspunkte und Argumente hierfür ableiten. - Darauf wird im Kapitel 11 (S.S.646ff unter »„Marlowe's unbekannte, frühe literarische Existenzen?“«) kurz eingegangen.

Marlowe's Ovid-Übersetzungen

Die von Marlowe übersetzten Elegien Ovids (»Amores«) erschienen zuerst in drei Editionen, jeweils ohne Datum oder Angabe des Herausgebers. Die Aufschrift »At Middlebourgh« auf dem Titel bedeutete, dass sie als verbotene Literatur in Holland, im heutigen Middelburg gedruckt und nach England geschmuggelt wurden. Dass im Jahr 1599 eine Auflage[2] kursiert haben muss, kann aus dem Dekret des Erzbischofs von Canterbury und des Bischofs von London vom 1. Juni 1599 abgeleitet werden, das die Vernichtung von »*Davyes Epigrams, with Marlowe's Elegyes*« anordnete, spezifiziert mit dem Zusatz »*That no Satyres or Epigrams be printed hereafter*«. Die Exemplare wurden am 4. Juni 1599 in Stationer's Hall verbrannt. Die Mehrheit der Experten geht – vor allem wegen Metrik und Stilistik – davon aus, dass die Übersetzung der ovidischen Elegien früh in Marlowe's Karriere, noch in seiner Studienzeit in Cambridge, erfolgt sein muss. Gleichzeitig oder kurz danach soll er seine ersten dramatischen Versuche mit »Dido« und »Scanderbeg(?)« wie wahrscheinlich auch mit seiner Übersetzung »Coluthus; Rape of Helena[3]« (Letztere sind verloren gegan-

[1] Robert Logan: Shakespeare's Marlowe: The Influence of Christopher Marlowe on Shakespeare's Artistry, Aldershot 2007 Klappentext.

[2] J. M. Nosworthy: The Publication of Marlowe's *Elegies* and Davies's, in: The Review of English Studies, Vol. 4, Nr. 15 (1953), S.260–261.

[3] Adam Clarke: The bibliographical miscellany: or, Supplement to the Bibliographical dictionary, London 1806, S.60; Onlineversion: http://books.google.de/books?id=M003KRjCipYC&pg=PA60&lpg=PA60&dq=marlowe+coluthus&source=bl&ots=y1WvaNBjLG&sig=TnySO8-HLuxxPduGBKkAV5oZPk4&hl=de&ei=e6mgTK_tNpGKOIrioaoM&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&

gen, »Coluthus« wurde vermutlich 1587 konzipiert) gestartet haben..

Der wahrscheinlich nicht einmal 20-jährige Marlowe brachte Ovids Elegien »Amores« in ein eindrückliches englisches Versmaß. Seine Übersetzungen waren bereits lange vor der Drucklegung im Umlauf. Das belegt Thomas Nashe's »The Unfortunate Traveller« (1594), in dem er zwei Zeilen aus »Amores« zitiert. Nashe wird auf der Titelseite von »Dido« 1594 als Mitautor genannt (»*written by Christopher Marlowe and Thomas Nash. Gent.*«), möglicherweise, weil in dem vorbekannten Stück 1594 Änderungen auftauchten, für die nach Marlowe's Verschwinden eine logische Erklärung samt Autor benötigt wurde.

Marlowe's Übersetzungen (einschließlich Lucanus' »Pharsalia 1«,S.264ff.) sind ein früher Vorgeschmack auf sein Versepos »Hero und Leander«. In ihnen konnte er die Virtuosität seiner Dichtkunst entwickeln. Die ovidischen Übersetzungen zeigen eine fantasiereiche, wenig gebundene Sprache, die sich erstaunliche Freiheiten bei der Übersetzung nimmt. In welchem Ausmaß Marlowe's frühe »Übersetzungsübungen« sein späteres dramatisches Werk unter Shakespeare und anderen Namen geprägt haben müssen, soll anhand einiger exemplarischer Vergleiche zwischen Marlowe's Übersetzung und Shakespeare-Stücken verdeutlicht werden.

Marlowe's frühe Übersetzungen untermauern die These, dass er und Shakespeare identisch waren, zumal es kein Dokument gibt, das zeigt, dass Shakspere vor seinem 30. Lebensjahr, bis zu »Venus und Adonis« (1593) etwas Vergleichbares an literarischen Leistungen hervorgebracht hat. Seine Schulausbildung in Stratford kann schwerlich zu einer frühen Meisterschaft geführt haben.(S.44ff) Marlowe hat auch brilliante Zueignungen in lateinischer Sprache verfasst, zum Beispiel an Mary Herbert (geb. Sidney), Countess of Pembroke, oder an Sir Roger Manwood.

Aus der zehnten Elegie im dritten Buch von Ovids »Amores« (III/10)[4] übersetzte Marlowe die Zeilen 37 bis 40 folgendermaßen (Bei Farey ist es die Elegie III/9[5]):

37 Sola fruit Crete fecund fertilis anno»
Only was Crete fruitful that plenteous year
38 Omnia, qua tulerat se dea, messis erat]
Where Ceres[6] *went, each place was harvest there*
39 Ipsa, locus nemorum, canebat frugibus Ide
Ida the seat of groves did sing with corn,
40 et ferus in silva farra metebat aper«
Which by the wild boar in the woods was shorn.

Im »Mittsommernachtstraum« verwendet Shakespeare das gleiche Bild:

ved=0CBkQ6AEwAA#v=onepage&q=marlowe%20coluthus&f=false,

4 P. Ovidii Nasonis: Amores. Herausgegeben von Geyza Némethy, Budapest 1907; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/povidiinasonisa01ovidgoog#page/n8/mode/2up,

5 Ovid's Elegies. Translated by Christopher Marlowe, : http://www.rey.prestel.co.uk/ovid.htm

6 Man bemerke, wie frei Marlowe einen lateinischen Text übersetzt, wenn er zum Beispiel »Ceres«, die Göttin des Ackerbaus und der Fruchtbarkeit, benennt.

»I was with Hercules and Cadmus once,
When in a wood of Crete they bay'd the bear
(…)
Such gallant chiding: for, besides the groves«

Es ist es zwar nicht ausgeschlossen, aber unwahrscheinlich, dass zwei gleich alte, voneinander unabhängige Dichter in London das poetische Bild aus einer Elegie des Ovid – der wilde Bär in den Wäldern der fruchtbaren Insel Kreta – so ähnlich verwendet hätten.
Der Laie wird kaum verstehen, wie man die Summe von Wort-, Text-, und Gedankenparallelen, die sich beim Vergleich zwischen Marlowe's Ovid Übersetzungen und Shakespeare-Dramen ergeben, als bedeutungslos oder zufällig betrachten kann. Der Interessierte möge diese erstaunliche Nähe anhand von Textvergleichen in **Anlage 1** (s.S.653) betrachten. Er müsste, wenn Marlowe und Shakespeare unterschiedliche Personen waren, allerdings zu der Ansicht gelangen, dass sich Shakespeare respektlos bei Marlowe bedient hätte. Dies ist für Shakespeare nicht anzunehmen.

Marlowe's Übersetzung von Lucanus' »Pharsalia«

Marlowe's Übersetzung des ersten Buches der »Pharsalia« von Marcus Annaeus Lucanus wurde am 28. September 1593 von John Wolf im Stationer's Register zum Druck eingereicht (»*book entitled Lucan's first book of the famous civil war betwixt Pompey and Caesar, Englished by Christopher* ***Marlow***«). Die Druckerlaubnis wurde aber, wahrscheinlich als Folge der unmittelbar vorausgegangenen Ächtung Marlowe's, erst sieben Jahre später, 1600, erteilt. Die Zueignung an Edward Blount stammte von Thomas Thorpe (»TT«, erster Verleger von Shakespeare's Sonetten!). Thorpe bezieht sich darin auf Blounts alte Rechte an Lucanus (»*in regard of your old right in it'*«).

Wie im Fall der Ovid-Elegien so sind auch die Lucanus-Übersetzungen freie Übertragungen. Sie zeigen eine überbordende Fantasie und Kreativität. Von besonderem Interesse ist, dass Marlowe die Übersetzung in Blankversen schrieb, die zu jener Zeit eine Innovation bei dramatischen Werken darstellte, und dassersich– nach den erotischen Motiven der ovidischen Elegien – neuen Themenfeldern zuwandte**:** Zivilgesellschaft, Krieg, Bürgerkrieg, Themen, die man auch als eine Analogie zu den inneren Kämpfen zwischen dem England Elisabeths und dem Schottland Maria Stuarts erkennen kann und die als eine frühe Grundlage für Stücke wie »Caesar«, »Antonius und Cleopatra« und andere gesehen werden müssen.

Es ist wenig beachtet worden, in welchem Ausmaß auch in Marlowe's Lucanus-

Übersetzungen neue englische Wortschöpfungen erscheinen, die wir in Shakespeare-Stücken wiederfinden. Dass Shakespeare ein Meister darin war, bereits selbst entwickelte Idiome und Gedanken modifiziert wiederzuverwenden, hat er selbst in seinem Sonett 76 (s.Seite 244f) zum Ausdruck gebracht.

»So all my best is dressing old words new,
Spending againe what is already spent.«

Marlowe's »Pharsalia« Übersetzung gilt als fortgeschrittener im Vergleich zur Übersetzung der »Amores«. Dies kann als Beleg eines Entwicklungs- und Reifungsprozess interpretiert werden. Marlowe's Übersetzung enthält mehr elfsilbige Zeilen als seine anderen Werke, wahrscheinlich teilweise wegen seiner Anstrengungen, in jedem englischen Vers den vollständigen Inhalt eines Hexameters der Vorlage unterzubringen (»*translated line for line*«). Es sei anhand der Lucanus-Übersetzung wiederholt**:** Es ist nur theoretisch denkbar, dass Shakespeare sich aus Marlowe's Werken in dieser Form bedient hat. Ungleich logischer erscheint es, die Übersetzungen von Lucanus als frühe literarische Zeugnisse eines später unter »Shakespeare« schreibenden Dichtergenies zu verstehen.
Dies soll anhand einiger Vergleiche zwischen der Lucanus-Übersetzung und Stellen aus Shakespeare-Stücken exemplifiziert werden. Der Interessierte möge dies in **Anlage 2** am Ende des Buches überprüfen **(S.265)**.

Hero und Leander

Marlowe's »Hero und Leander« wurde im September 1593, drei Monate nach seinem vermeintlichen Tod, beim Stationer's Register eingereicht. Die Druckerlaubnis erfolgte erst fünf Jahre später, 1598 mit einer Zueignung von Edward Blount, dem späteren Herausgeber der »First Folio«, an Marlowe's Patron Thomas Walsingham. Manche könnten fragen, warum Blount das Versepos 1598 unter dem Namen des »verstorbenen« Marlowe und nicht – wenn Shakespeare das Pseudonym von Marlowe war – unter dem Namen Shakespeare herausgebracht hat? Hierfür gibt es zwei Gründe**:**

Zum einen**:** vieles spricht dafür, dass erst nach dem Tod William Cecils (1598) die Marlowe auferlegten Restriktionen gelockert wurden und Blount sich – liest man dessen Zueignung – an eine Rehabilitierung des verunglimpften und vefemten Marlowe wagen konnte. Zum anderen**:** alle Werke Marlowe's, die bereits zu seinen Lebzeiten bekannt oder mit ihm assoziiert waren, aber erst nach seinem vermeintlichen Tod 1593 gedruckt wurden, konnten nur unter seinem »alten« Namen Marlowe erscheinen. Ansonsten wären Verbindungen zu jenem »neuen«, unbekannten Dichter Shakespeare ruchbar geworden. Dies durfte unter keinen Umständen passieren.

Dass Shakespeare's Figuren »Venus« und »Adonis«(1593) vielfach in Marlowe's »Hero und Leander« im gleichen Jahr 1593 auftauchen (ohne dass belegbar wäre, dass beide Personen von einander gewusst haben), kann nicht zufällig passiert sein.[7] Bei einem Vergleich von Marlowe's »Hero und Leander« mit Shakespeare's »Venus und Adonis« fällt auf, dass frappierend ähnliche Phrasierungen, Ausdrucksweisen und Redewendungen vorkommen[8], die eine enge »innere« Verwandschaft der Autoren voraussetzen. Shakspere kann zum Zeitpunkt der Einreichung von »Venus und Adonis« (1593) Marlowe's Epos »Hero und Leander« kaum gekannt und einen Zugang zu ihm gehabt haben, da es erst fünf Jahre später (1598) veröffentlicht wurde. (s.Faksimiles)

Die Analogien zwischen beiden Werken überschreiten jedes Zufallsmaß. Der Interessierte möge einige vergleichenden Textanalogien zwischen Shakespeare und Marlowe in **Anlage 15** (Seite 681) näher betrachten.

Hero und Leander' s (H&L)»Triple« 1598

Marlowe's im September **1593**, wenige Monate nach seinem »vermeintlichen« Tode eingereichtes, aber erst **1598** gedrucktem Versepos...

▹A) »Hero und Leander«[9] (»*By Christopher Marloe*«)

folgten im gleichen Jahr 1598 zwei weitere Drucklegungen**:**

▹B) eine gegliederte kommentierende Unterteilung des marlowe'schen Textes (»*The Argument*«) in 2 »Sestiaden« mit einer Erweiterung um 4 »Sestiaden« durch George Chapman (»*finished by George Chapman*«) und

▹C) ein zweiter Teil (»*The Second Part...*«) durch Henry Petowe. (»*Conteyning their further Fortunes*«),

Diese ungewöhnliche Konstellation (s.Faksimiles) fordert Erklärungsansätze heraus.[10] Man kommt kaum umhin, im Versepos »Hero und Leander« Marlowe's poetische Verarbeitung und Metapher seines nur Monate zuvor erlittenen Untergangs zu erkennen. Das Leander[Marlowe] leuchtende Signal seiner Muse der Dichtkunst (Hero) war wegen eines aufgekommenen »Sturmes« erloschen und konnte ihm nicht mehr den Weg weisen.

Wenn Marlowe 1593 zu Tode kam, wäre es schwer zu verstehen, warum 1598 so zeitnah zum erstmaligen Erscheinen seines »Hero und Leander« zwei unabhängige

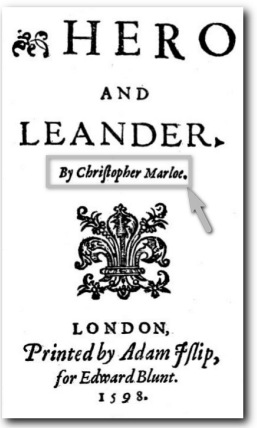
7 In der ersten Sestiade mit ca 400 Zeilen werden Venus 12 mal und Adonis 2 mal angesprochen

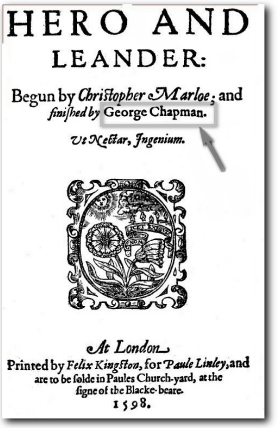
8 Auf zahlreiche hochsignifikannte kontextuelle Parallelen (z.B. zwischen H&L und Shakespeare's Sonett 80 -R.Waugamnn in Shakespeare matters ,Vol.2011) kann nicht eingegangen werden. http://shakespeareoxfordfellowship.org/wp-content/uploads/2013/08/SM10.2.pdf

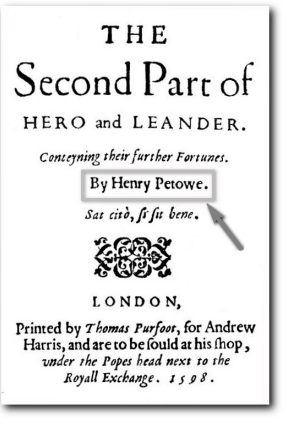
9 Das Gedicht war nicht geteilt, die letzte Zeile lautete **:** Desunt Nonulla-(Es fehlt einiges)

10 M.Campbell **:** Desunt Nonulla**:** The construction of Marlowe's Hero and Leander as an unfinished Poem. ELH 1984

Schriftsteller bereits das Bedürfnis hatten, diesen Text zu ergänzen bzw. fortzusetzen. Und wenn man -wie dieses Buch- davon ausgeht, dass Marlowe [alias Shakespeare] weiterlebte, wäre die Ergänzung bzw. die Weiterführung und Fortsetzung


HERO
AND
LEANDER.
By Christopher Marloe.
LONDON,
Printed by Adam Fſlip,
for Edward Blunt.
1598.


HERO AND
LEANDER:
Begun by Christopher Marloe: and
finiſhed by George Chapman.
Vt Nectar, Ingenium.
At London
Printed by Felix Kingſton, for Paule Linley, and
are to be ſolde in Paules Church-yard, at the
ſigne of the Blacke-beare.
1598.


THE
Second Part of
HERO and LEANDER.
Conteyning their further Fortunes.
By Henry Petowe.
Sat citò, ſi ſit bene.
LONDON,
Printed by Thomas Purfoot, for Andrew
Harris, and are to be ſould at his ſhop,
under the Popes head next to the
Royall Exchange. 1598.

A **B** **C**

Drei mal »Hero und Leander« (»Triple«) im Jahre **1598**
A Originalfassung von Marlowe (registriert 1593) - **B** Erweiterung durch George Chapman
C Fortsetzung durch Henry Petowe

seines Epos (ähnlich wie bei Lucretia, durch Middleton und J.Quarles S.Seite 299) durch andere Poeten noch schwerer begreifbar**:** Denn dann erschiene es schwer vorstellbar, dass Marlowe es zugelassen hätte, dass sein Werk im selben Stil von fremder Hand verändert, neu strukturiert, ergänzt (B**:** »*finished by G.C*«) und um einen zweiten Teil erweitert worden wäre. (C**:** »*Conteyning their*[Hero und Leander's] *further Fortunes*«)

Eine Deutung dieser Situation von 3 Druckfassungen «(»Triple[11]«) im Jahr 1598 wird erst bei Einbeziehung des Autorschaftsproblems möglich**:** Danach dürfte Marlowe die Erweiterungen seiner Frühfassung *(***A***)* unter den Pseudonymen Chapman (**B**) und Petowe (**C**) selbst erdacht haben. Für diese These spricht vieles: Marlowe's Originalfassung, H&L(**A**), im Herbst 1593 registriert aber nicht zum Druck frei gegeben, (»*printed for Edward Blount«, 1598*) repräsentiert die poetische Metapher von Marlowe's (Leander's) akutem Schicksal 1593. Er bat seine Muse Hero, ein Licht ins Fenster zu stellen, damit er nächtlich, den Hellespont durchschwimmend, zu ihr gelangen könnte. Bei seiner Durchschwimmung verwechselt Neptun ihn mit

11 Der Dichter hat dies in »Taylors Motto«,(1621- S.Seite 595ff) unter dem Pseudonym John Taylor (Abschnitt 3 »et curo«) erläutert: »*Repeating lines of* **Hero** *and* **Leander***, The* **Triple three** *tooke great delight in that, cal'd* ***me*** *a shore and caus'd* ***me*** *sit and chat, and in the end when all* ***our*** *talk was done, they gave me a draught of* **Helicon***,which proved to me a blessing and a curse,...«..*

Ganymed (»der schönste aller Sterblichen«) und entführt ihn zum Grund des Ozeans. Nach Entdeckung seines Irrtums bringt er ihn zum Ufer zurück mit einem Armband, das ihn vor dem Ertrinken schützen soll.
Bei Druckerlaubnis des Werkes, 5 Jahre später (1598) hatte sich die Wahrnehmung seiner persönlichen Situation bereits verändert. Nun bekam die Erläuterung seines »poetischen« Gleichnisses mittels hinzugefügter Interpretation unter dem Pseudonym George Chapman, H&L(**B**) und die Herausstellung seiner Bedeutung als Dichter H&L (**C**) unter Henry Petowe im Vergleich zur ursprünglichen Dramatik ein veränderte Dynamik[12]. Auf Grund seiner Werke hat die Literaturwissenschaft George Chapman seit jeher als einen zeitgleich zu Shakespeare lebenden gehobenen Dichter, Dramatiker und Übersetzer bewertet, der von manchen auch als der »*Rival Poet*« von Shakespeare erkannt wurde.

George Chapman »*Living an afterlife…My still-obscured estate*«

Für Chapman als eines der Pseudonyme Marlowe's[13] sprechen verschiedenste Beobachtungen (Ausschnitt)**:**

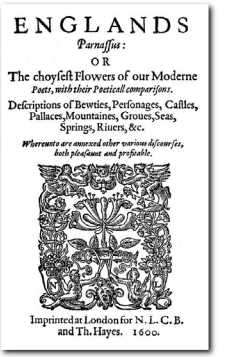
▹ Für seine ersten 35 Lebensjahre sind keine Quellen über eine literarische Tätigkeit belegbar.
▹ Es fehlen gesicherte Quellen zu Ausbildung und Studium
▹ sehr später Beginn seiner dichterischen Tätigkeit im 35.LJ
▹ Die Plagiate Chapmans bei Marlowe entbehren einer nachvollziehbaren Logik. Ein Beispiel**:**

Marlowe**: Tamburlaine** I. Akt V, Szene 1.

Like to ***Flora*** *in her* ***morning****'s pride*
Shaking her *silver* ***tresses in the aire,***
Rain'st on the earth resolved pearl in showers*.*

G.Chapman**;** In: **Englands Parnassus** (1600), Extract 2054

As ***Flora*** *to salute the* ***morning*** *sunne***:**
Who when ***she shakes her dresses in the ayre.***
Raines on the earth dissolved pearle in showres*...*


ENGLANDS
Parnassus:
OR
The choyfeſt Flowers of our Moderne
Poets, with their Poeticall comparisons.
Deſcriptions of Bewties, Perſonages, Caſtles,
Pallaces, Mountaines, Groues, Seas,
Springs, Riuers, &c.
Wherevnto are annexed other various diſcourſes,
both pleaſaunt and profitable.
Imprinted at London for N. L. C. B.
and Th. Hayes. 1600.

Englands Parnassus (1600)

▹Chapman's erstes Werk »Σκὶὰ νγκτῶς The Shadow of Night« (1594) erschien erst **nach** Marlowe‘s Tod (ähnlich zu »Venus und Adonis« bei Shakespeare).

▹»The Shadow of Night« trägt alle autobiografischen Züge Marlowe's und Details eines vorausgegangenen Desasters -(»*...that I may quickly weepe the shipwracke of the world***:** *or let self sleepe(Binding my sences) lose my working soule...«).* Das Motiv des Autors, 1594 sein poetisches Werk mit einer Hymne an seine Verborgenheit,

12 ibid
13 Dies hat schon Calvin Hoffman 1955 (Seite 149) vermutet: "*George Chapman might have been none other than Christopher Marlowe "(p.193)*

seine Verdunkelung, seinen Tod[14] (zusammen mit einer Hymne an die Königin, »*Hymnus in Cynthiam*«) zu beginnen, ist für Marlowe unmittelbar nachvollziehbar, nicht aber für Chapman.

▹ Es besteht eine überzufällig enge sprachlich-literarische Verwandtschaft zwischen Chapman und Shakespeare (J.M.Robertson „Chapman und Shakespeare", 1917)[15]

▹ Es bestehen Verbindungen zu den »Pembrokes« bzw. »Sidneys«; Chapman's „Ovid's Banquet of Sence" (1595) gilt als eine Antwort auf erotische Gedichte wie »Astrophel and Stella « von Phillip Sydney, Bruder von Mary Sidney Herbert, [Countess of Pembroke] und »Venus und Adonis«.

▹ Das bewusst doppeldeutige Zueignungsgedicht eines J.D. (John Davies S.Seite 90) an Chapman in „Ovid's Banquet of Sence"(1595) belegt seine Verborgenheit und Doppelnatur (**First Maister** dyed - she[Queene] calles thee **Second Maister**)

*Since Ovid (Joves **first** gentle **Maister**) dyed*
*__He__ hath a most **notorious trueant** beene,*
__And hath not once in thrice five ages seene__
(…)*Which unto thee (sweet **Chapman**) she* [Queene] *hath doone*:
She makes (in thee the Spirit of Ovid move,
And calles thee[Chapman] ***second Maister** of her love)*
Futurum invisible.

▹ Die Zueigung für »Hero und Leander [»*finished by George Chapman*«] **1598** von E.B.[Edward Blount] an Thomas Walsingham ist voller allegorischer Hinweise auf eine verdeckte Weiterexistenz des Dichters Marlowe.(»*...living an afterlife,… putteth us in minde of **farther obsequies**…. what-soever we may judge shall make to his living credit,…. this **unfinished Tragedy** happens under a double duty, the one to your selfe, the other to the diseased(!)*«, u.a.

▹ In der Zueignung des Chapman'schen Teiles von »Hero und Leander« an Audrey (Shelton), Lady Walsingham, kennzeichnet Chapman a) Ihren Mann, Thomas [Marlowe's Freund und Patron] als »*my honored best friend*« in seinem verborgenen Zustand »(*my) still-obscured estate*«, und b) sein eigenes unglückliches Leben mit seiner unbehaglichen und ärgerlichen Stummheit als »*to which the unhappines of my life hath hitherto been uncomfortable and painfull dumbnes*«.

▹ In Chapman's Übersetzung »The Georgicks of Hesiod«(1618), spricht die Vertraulichkeit des Zueignungstextes an Francis Bacon für eine persönliche Nähe beider Personen, die für Marlowe anzunehmen ist (Kap.11 Tobias Matthew, S.Seite 571ff). Korrespondenzen zwischen Chapman und Bacon sind nicht bekannt.

▹ Inhalte der Zueignung («Seauen bookes of the Iliades of Homere«1598) an Ro-

14 Im Glossarium erklärt er die Bedeutung des Begriffes Nacht: »*Night is called the Nurse or mother of Death*«

15 J.M.Robertson, Chapman and Shakespeare (1917) Online Version:
http://www.archive.org/stream/shakespeareandchoorobeuoft#page/n6/mode/1up

bert Devereux, Earl of Essex(1598) und die Qualität der Ilias-Übersetzung sprechen für einen am Hofe anerkannten herausragenden Dichter und Übersetzer.

▹ John Davies bewertet Chapman in »The Scourge of Folly(1611) «(Epigramm, S.Seite 475 - *To my highly vallued Mr. George Chapman)* als »***Father of our English Poets***«. Dies kann eigentlich nur für Shakespeare/alias Marlowe gelten.

▹ Die Exzellenz Chapman'scher Übersetzungen [•»Ilias« von Homer (1616), •»Georgics« von Vergil(1618), •»Workes« von Hesiod, •»Hero and Leander« von Musaeus (1618), •»Fifth Satire« von Juvenal (1624)] muss mit der hohen sprachlichen Qualität und Verwandtschaft zu Shakespeare in Einklang gebracht werden.

▹Anspielungen in der Zueignung von Chapmans »Ovids Banquet of Sence (1595)« weisen auf Marlowe's Schicksal hin**:**...*Not affecting glory for mine owne sleight labors, but desirous other should be more worthely glorious, nor precessing sacred Poesie in any degree.....**With that darkness I will still labour to be shadowed)***,

▹ in Chapmans »The Conspiracie, and Tragedie of Charles Duke of Byron«(1608) lassen die Inhalte der Zueignung an Thomas Walsingham (»*my honorable and constant friend*«) und an dessen Sohn (»*to my much beloved from his birth, right toward and worthy Gentleman his sonne Thomas Walsingham, Esquire*«) und die Anspielungen im Prolog (»...*not the **faire shadow of himself**: of which empoisened Spring;...and rising, sinckes**:** which now behold in our **Conspirator***«) zwingend nur Marlowe's Schicksal erkennen, nicht aber das von Chapman.

▹ Auch in Chapmans "All Fooles"(1605) lässt sich aus dem Inhalt seiner intimen Zueignung an Thomas Walsingham (»*my long loved friend*«) mit der "biografischen" Skizzierung seiner Situation (▹»*Should I expose to every common eye, the least allow'd birth of my **shaken** brain*« ▹ »*without my passport patched with other's wit*«, ▹»***my olde fortune keep me still obscure***«) eigentlich nur Marlowe, nicht aber Chapman identifizieren.

▹ Für Chapmans erfolgreiches Bühnenstück »The Blinde Beggar of Alexandria[16]«, 1596/7, lassen sich über die Haupt- und Doppelfiguren »Cleanthes«/»Irus« als Bettler verkleidet«[=Marlowe] unübersehbare parabelhafte Bezüge zu literarischen Inhalten (Tamburlaine) und zur Biografie des Autors[Marlowe] herstellen (z.B.**:** Königin Aegiale zu Irus**:** *Ah ! my Cleanthes, where art thou become? But since I **saved thy guiltless life from death, And turn'd it only into banishment...**)..*

▹ Nach Chapmans Überzeugung repräsentierte er das Erbe der literarischen Inspiration Marlowe's(!)[17]

▹Epigramm 87 »*To George Chapman*« in Thomas Freemans »Rubbe, and A Great

16 George Capman. Online Version- Werke (1)
http://archive.org/stream/worksofgeorgecha02chapiala#page/n9/mode/2up
17 Algernon C.Swinburne, Essay on the poetical and dramatic works of George Chapman,1875

Cast[18]« (1614 -BuchII) lässt eine gespaltene Identität zwischen Chapman und dem Autor erkennen. Freeman ist als Tarnidentität Marlowe's (»*No Chapman but thy selfe were to be sought*«) zu werten.(Epigr.I/35 und 82,II/57, 92, 100)

All diese Argumente lassen an der etablierten Sicht, dass Chapman ein authentischer Dichter war, Zweifel aufkommen. Sie müssen uns veranlassen, hinter seinem Namen einen verborgenen Dichter[Marlowe] anzunehmen.

Henry Petowe… *»a heade separated from the body«* *»second ressurection «*

Eine weitere Pseudonym-Gestalt »Henry Petowe« schließlich veranlasste eine dritte revidierte Publikation von Hero und Leander innerhalb des Jahres 1598. (»***The Second Part of Hero and Leander***. Conteyning their further Fortunes«). Auch gegen Henry Petowe als selbstständigen Dichter sprechen gewichtige Gründe**:**

▷ Das Fehlen jeglicher historischer Quellen zu seiner physischen Existenz und zu einer literarische Tätigkeit

▷ Der Zueeignungstext zu »Hero und Leander« lässt das Schicksal Marlowe's erkennen

> *... I intreat your wisedome to consider the sequel. This historie of Hero and Leander penned by that admired Poet Marloe***::** *but not finished (…) and the same (though not abrubtely, yet contrary to all menns expectation)* ***resting like a heade separated from the body*** *with this harsh sentence, Desunt nonulla*

▷ Petowe erklärt im Vorwort »*To the (quicke-sighted) Reader*«**:**, dass ein kürzester Moment eines betrüblichen Misfallens genügte (»*The frowning browes of sad discontent*«), dass seine Dichtkunst verbannt und dem dauerhaften Vergessen anheimfallen werde, da sie in der Dunkelheit lebte … seine zweite »Wiederauferstehung« möge gesegnet sein (»*blest may her* ***second resurrection*** *be…*«)

> *….For Hero and Leanders sake. The frowning browes of sad discontent, will banish my o poor harmeles Muse, into vast wide wildernesse of eternall ovblivion (...) Since when she*[the Muse] *liv'd obscure(…) blest may her* ***second resurrection*** *be*

▷ In Petowe's Fortsetzung ist die Geschichte von »Hero & Leander« eher zweitrangig. Dem verdeckten Autor[Marlowe] geht es um die Fixierung seines Ruhmes, und um die Übermittlung der Botschaft, dass er lebe und die Geschichte von »Hero und Leander« ein positives Ende genommen habe. Er verwebt den Tribut an den Dichter in die mythologische Begrifflichkeit ein**:**

> *Conceit no other, but th'admired* ***Marlo***
> ***Marlo*** *admir'd, whose honney flowing veine*
> *No English writer can as yet attaine.*
> *Whose name in Fames immortal treasurie*
> *…****Marlo*** *late mortall, now feamed all divine*
> *…* *Thy fame on earth*

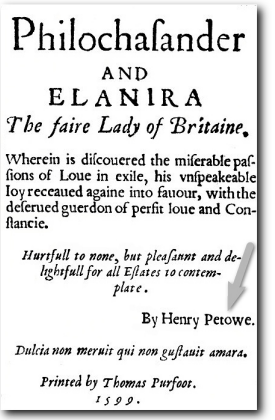
18 Einziges bekanntes Werk dieses Autors

*(Thou dead) of **Marlo's** Hero find a dearth*
*…what mortal soule with **Marlo** might contend*
*But **Marlo** still admired, **Marlo's** gon,*
…His sacred Poesies sweete in every eare:
***Marlo** must frame to Orpheus melodie*
*...the workes of **Marlo** doe expresse the same*

▹ Kurz vor Ende des Versepos gibt der Dichter zu verstehen, dass Leander am Leben blieb und verbannt wurde.

*Whilst **true Leander lives**, true* Hero's *his.*
*And **thy Leander lives** sweete soule sayde he,*
*(...)Though thus **disguis'd**, I am that **banisht** Knight*
*That for affecting thee was **put to flight**,*
Hero, ***I am Leander** thy true phere ?* [sphere?]
*As true to thee, **as life to me is deere**.*

▹ Petowe's zeitnahes Zweitwerk »**Philochasander and Elanira The faire Lady of Britaine**[19]«(1599, s.Faksimile) mit seinen Bezügen zu Marlowe's Schicksal, zu »Hero und Leander«, zu »Dido«, und zu der poetischen Könnerschaft lässt auf den Autor im Exil (»*some sayd I was Leander«...»that I leave for after-worlds unborne*«) und seine tiefe Ambivalenz zu Königin Elisabeth [»Elanira«] schließen, die Schuld an seinem Schicksal hatte.


Philochasander
AND
ELANIRA
The faire Lady of Britaine.
Wherein is discouered the miserable passions of Loue in exile, his vnspeakeable Ioy receaued againe into fauour, with the deserued guerdon of perfit loue and Constancie.
Hurtfull to none, but pleasannt and delightfull for all Estates to contemplate.
By Henry Petowe.
Dulcia non meruit qui non gustauit amara.
Printed by Thomas Purfoot.
1599.

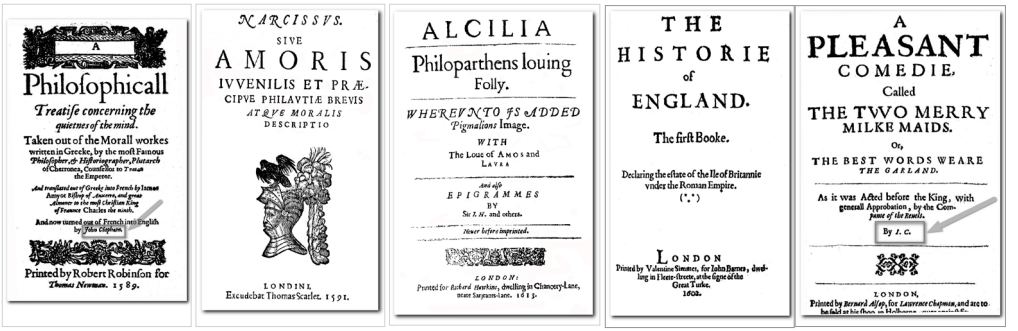
Henry Petowe »Philochasander and Elanira« (1599)

Exkurs **John Clapham** » ***have a blinde man take away his sight?***«

Es muss erstaunen, dass ein gewisser John Clapham 1595 das noch nicht veröffentlichte Versepos »Hero und Leander« kannte und zusammen mit »Venus und Adonis«(1593) und »Lucretia«(1594) in »The love of Amos and Laura«*(*in »**Alcilia**« *1595)* erwähnte. Dies lässt in John Clapham eine herausgehobene Person annehmen:
Bereits zwei Jahre vor »Venus und Adonis«(1591), widmete ein gewisser John Clapham (J.C.), Sekretär (»*clerk*«)[20] im Auftrag William Cecil an Henry Wriothesley, Earl of Southampton das in Latein gehaltene Gedicht »**Narcissus**«[21](1591), wahrscheinlich mit ähnlicher hintergründiger Absicht (»*Clarissimo et Nobilissimo Domino Henrico Comiti Southamtoniae: Johannes Clapham virtutis, atque honoris incrementum, multiosque annos foelices exoptat*«). Wenn man den poetischen Sprachwitz im Lateinischen, die literarische Bandbreite, die Inhalte und poetische

19 Wortkombination aus »Philo« und »Leander« ?(Ein Freund Leanders? Marlowe?)
20 Alan G. R. Smith, The Secretariats of the Cecils, ca. 1580–1612, in: The English Historical Review, Vol. 83, Nr. 328 (1968), S.481–504.
21 John Clapham: Narcissus. Siue amoris iuvenilis et praecipue philautiae breuis at que moralis descripto, London 1591.

Qualität von John Clapham's übrigen Werken berücksichtigt (s.Bildreihe**:** unter anderem: ▷Plutarch-Übersetzung aus dem Französischen,»**A Philosophicall Treatise**« ▷lateinischer Gedichtzyklus über **Narcissus**, ▷Sonettzyklus »**Alcilia**«, erstmals gedruckt 1595[22], ▷»**The Historie of England**«, Abriss der Geschichte Englands, ▷Komödie »**The Two Merry Milke Maid**s« etc.), spricht vieles dafür, dass J.C. das Pseudonym[23] einer universalgebildeten Persönlichkeit und zugleich eines großen Dichters war. Die Verwendung der Metapher von Narcissus in »Venus und Adonis« sowie in »Hero und Leander« (S.315) unterstützt diese Vermutung.



1589 1591 1595 1602 1620

Werke von John Clapham, Sekretär William Cecil's

Bereits die wenigen in »Alcilia« (1595) ins Auge springenden Auszüge aus dem Gedichtepos »The Love of Amos und Laura« (die »Venus und Adonis«, »Lucretia« und »Hero und Leander« berühren) oder Epigramme wie »Of Faustus, a stealer of Verses« oder »An Epitaph of Aretine« lassen unmittelbar eine wie auch immer geartete Verbindung zwischen Marlowe und John Clapham erkennen (die inneren Bezüge zwischen den Clapham-Texten und Shakespeare/Marlowe sind noch weit mächtiger).

Wer sonst hätte 1595 die drei Versepen »Venus und Adonis«, »Lucretia« und »Hero und Leander« in einem Gedicht (»*The Love of Amos and Laura«, S.*311) erwähnen können, wo doch »Hero und Leander« erst drei Jahre später (1598) das Licht der Öffentlichkeit erblickte? Danach erscheint es plausibel, hinter John Clapham Marlowe[/Shakespeare] zu vermuten.

Namen mit dem Zusatz »ham« (Boden*ham*, Felt*ham,* Mark*ham,* Peach*am,* Putten*ham*, Sharp*ham,* Tat*ham, etc.*) waren damals besonders unverfänglich, da sie

[22] J. C.**:** Alcilia Philoparthen's Louing Foulie. London 1595 (hier Reprint 1879); Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/alciliaphiloparoocgoog#page/n3/mode/1up,

[23] Wie dies für Boden*ham* (S.573 f.), Mark*ham,* (S.603), Putten*ham* (S.45) postuliert wird.

Ortsnamen entsprachen wie zum Beispiel Feversham[24] oder Clapham, die unweit von Marlowe's Geburtsstadt Canterbury liegen.

Auszüge aus »**The Love of Amos and Laura** (J. Clapham, In »Alcilia«, 1595)**:**

Laura**:** *(…) that strangers took her for to be none other then* ***Venus*** *selfe (…)«*

»(…) more pleasant farre than that were ***Venus*** *strove to win* ***Adonis*** *(…)«*

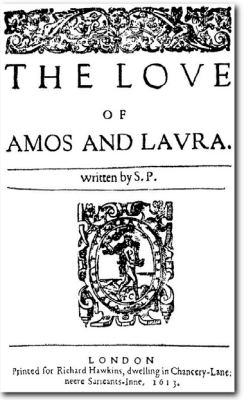
»(…) Not from the flames of filthy lust desire, as was that Rome-borne ***Tarquins*** *lustfull fires.«*

»(…) there was a Dame ***a modern Poet sung, Hero by Name, like thee, both faire and young (…)«***

»(…) whom young ***Leander*** *courted on a green (…)«*

Auszüge aus »**Of Faustus, a stealer of Verses**« (J. Clapham, In Alcilia, 1595)**:**

»I heare that ***Faustus*** *oftentimes rehearses*
To his chaste Mistresse certaine of ***my*** *Verses***:**
In which, by use so perfit he is growne;
That shee, poor foole, doth thinke they are his owne.
I would esteeme it (trust me) grace, not shame,
If ***Danyel****, or if* ***Davies*** *did the same*(!)
Nor would I storme, or would I quarrels picke,
I when I list, to them could do the like.
But who can wish a man a fouler spight,
Then have a ***blinde man take away his sight?***
Begging theefe is dangerous to my purse,
A begging Poet to my Verse is worse«


THE LOVE
OF
AMOS AND LAVRA.
written by S. P.
LONDON
Printed for Richard Hawkins, dwelling in Chancery-Lane; neere Serieants-Inne, 1613.

»*The Love of Amos and Laura*« In John Claphams »Alcilia« (1595, hier 1613) S.P.

Dieser satirische Passus bekommt seinen Sinn, wenn Clapham realiter Marlowe war, der Dr.Faustus schrieb (»*Faustus oftentimes rehearses ...**my Verses***«) und wenn das gleiche auch für »John Davies« und »Samuel Daniel« gilt (»*I would esteeme it... grace, not shame, if **Danyel and Davies did the same**«) (*Bzgl Davies,S. Seite 596ff*)*

Dido, Königin von Karthago

»The Tragedy of Dido, Queen of Carthage« gilt als Marlowe's dramatisches (Jugend-) Werk, das er etwa um 1585, noch während des Studiums, geschrieben haben dürfte. Um 1587 muss es aufgeführt worden sein. Die früheste Druckausgabe erschien aller-

[24] Eingehende Analysen zu einem unbekannten Autor des Theaterstücks »The Lamentable and True Tragedy of M.Arden of Feversham in Kent«(1592) führten dazu, dass sie a) zu den Apokryphen Shakespeare's gezählt werden und b) Beweisführung und Logik für Marlowe (beziehungsweise Kyd) als Autor sprechen, in dessen unmittelbarer Heimatregion die wahren Hintergründe der Tragödie spielen, dazu: Walter Miksch: Die Verfasserschaft des Arden of Feversham (Dissertation), Breslau 1907; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/dieverfasserscho1miksgoog#page/n5/mode/2up,

dings erst 1594; der Zusatz »*Played by the Children of Her Majesties Chappell*« zeigt, dass es um 1594 noch aufgeführt wurde. Eine Eintragung im »Stationer's Register« existiert nicht. Thomas Nashe wurde auf der Titelseite von »Dido« als Mitautor genannt, am ehesten weil er für die Änderungen des bekannten Stücks formal verantwortlich zeichnete. Erzählt wird die tragische Liebesgeschichte der karthagischen Königin Dido und des aus Troja geflohenen Aeneas, der, vom eigentlichen Seeweg abgekommen, an Karthagos Küste landet.

»Dido« lässt wie Ovids »Amores« und Lucanus' »Pharsaliae« Marlowe's frühe Meisterschaft erkennen und offenbart zudem seine profunde Kenntnis der antiken Mythologie. Es kann kaum ohne tiefere Bedeutung sein, dass in so vielen Werken Shakespeare's die sagenumwobene Gestalt von Dido auftaucht – und es kann auch nicht sein, dass diese der Hand Marlowe's entsprungene Figur übergangslos in das geistige Eigentum des gleich alten Shakspere aus Stratford gelangte! [In **Anlage 16** - S. 275ff- wird an Hand von Textbeispielen aus Shakespeare-Stücken, in denen Dido eine Rolle spielt, deutlich, welchen Stellenwert die Figur Dido für Shakespeare besessen haben muss.] Natürlich könnte Shakspere sich von Marlowe's Drama »Dido« inspiriert haben lassen, oder in großem Maße plagiiert haben, aber diese These ist weniger wahrscheinlich als die, dass Shakespeare und Marlowe eine Person waren. Die überaus vielen Shakespeare-Stücke und Werke Marlowe's (s.Kapitel 11), in denen man immer und immer wieder der antiken Mythologie begegnet (am Beispiel »Dido« demonstriert) werden mit Marlowe plausibel (eine gewollte Analogie zwischen Dido und Elisabeth I. existiert zweifellos).

»Dido« in »Hamlet«

Hamlet spricht in dem gleichnamigen Drama über die zeitgenössische Rezeption »seines« Theaterstückes »Dido« und bittet einen Schauspieler der Theatertruppe, den von ihm gewünschten emotionalen Monolog aus diesem vorzutragen.

Diese Textstelle offenbart sich als verdeckter Versuch Marlowe's, dem Theaterpublikum die einheitliche Autorschaft von »Hamlet« und »Dido« zu vermitteln. Die spezifische Textstelle erhält ihren Sinn erst mit der Annahme -wie auf Seite 322ff. ausgeführt– dass Marlowe, der zu Beginn seiner Laufbahn das erfolglose Theaterstück »Dido« schrieb, auch der Verfasser von »Hamlet« war.

Tamerlan (Teil 1 und 2)

Es ist in Vergessenheit geraten, dass sich die Literaturwissenschaft bereits Anfang des 20. Jahrhunderts intensiv damit auseinandersetzte, welch mächtigen Einfluss Marlowe's Drama »Tamburlaine« auf seine zeitgenössischen Dichterkollegen ein-

schließlich Shakespeare gehabt haben muss. So analysierte Hübener[25] bereits 1901 in seiner Dissertation die damalige Kontroverse hinsichtlich der Autorschaft von »Titus Andronicus«, »Heinrich VI.«, »Richard III.« (als möglicher Autor galten Marlowe und Shakespeare) im Kontext von »Tamerlan«. Dieser Einfluss begann damit, dass Marlowe der eigentliche und erste englische Autor war, der das volle Potenzial des Blankverses[26] entwickelte und ausschöpfte und diesen zur dominierenden Versform im englischen Drama des elisabethanischen Zeitalters machte. Da man erklären musste, wie Shakspere zu seiner Meisterschaft im Blankvers gekommen war, gingen Experten wie John Blakeless davon aus, dass dies nur über Marlowe erfolgt sein könne, sodass bei Stücken wie »Edward II.« unter anderem wegen der vielen Textähnlichkeiten und Parallelismen nicht entschieden werden könne, ob das Stück von Marlowe oder Shakespeare verfasst worden sei.

Man nahm an, dass Shakespeare, wahrscheinlich unbewusst, ähnliche Worte oder Sprachbilder verwendet habe, die der Bewusstseins- und Gemütslage Marlowe's entsprachen. Diese Ähnlichkeiten sind nie speziell im Hinblick auf die Autorschaftsfrage untersucht worden und stellen seit Langem ein Tabuthema dar. 660Textvergleiche zwischen einem Einzel-Monolog aus »Tamburlaine II« und Shakespeare Texten zeigen eine frappierende Nähe, die nur mit einer persönlichen Identität von Shakespeare und Marlowe erklärt werden kann. (Textvergleich s.**Anlage 3**,s.Seite 276). Ein einzelner Monolog aus einem Frühwerk von Marlowe (»Tamburlaine«/Teil 2) kann exemplarisch aufgezeigen, dass sich in jeder Zeile eine »Wortbild« aus dem Werk Shakespeare's widerspiegelt. Solch eine Häufung ist bisher bei keinem anderen zeitgenössischen Dichter nachgewiesen.

Literaturexperten pflegen solche Textvergleiche als »lächerliche« Beweise abzutun, womit sie aber die mathematische Valenz von Wahrscheinlichkeitsbetrachtungen unterschätzen (Seite 633)**:** Eine einzige Wortparallele besagt nichts, eine zweite kaum etwas, ein dritte nur wenig mehr. Wenn aber jede Zeile eine idiomatische oder Wortparallele zeigt, so steigt die Wahrscheinlichkeit, eine Übereinstimmung annehmen zu können, exponentiell! Für den mathematischen Laien sei folgender Vergleich erlaubt**:** Einmal mit drei Richtigen im Lotto zu gewinnen, ereignet sich gelegentlich, zwei »Dreier« sind schon etwas seltener, drei »Dreier« wieder etwas seltener, aber die Wahrscheinlichkeit, 23 Mal einen Dreier zu gewinnen, ist astronomisch klein. Nicht die einzelne Parallele, sondern das durchgehend hohe Maß an Übereinstimmungen soll hier hervorgehoben werden. Wer dies, wie Literaturexperten, als »Nonsens« vom Tisch wischt, handelt »wissenschaftlich« unredlich!

25 Emil Hübener, Der Einfluss von Marlowe's Tamburlaine auf die zeitgenössischen und folgenden Dramatiker 1901 http://archive.org/stream/dereinflussvonmoohbgoog#page/n5/mode/2up

26 Der begriff Blankvers ist eine Übernahme aus dem englischen *blank verse*. Das Adjektiv *blank* steht für *leer* oder *unverziert* und bedeutet reimlos.

Zu Ehren Calvin Hoffmanns (S.Seite 149) seien für den Interessierten nochmals die 1955 von ihm kontrastierten Texte aus Marlowe's Tamburlaine und Shakespeare Werken zusammengestellt. (**Anlage 4**, s.Seite 661). Die Übereinstimmungen entsprechen einem identischen Fingerabdruck oder DNA-Test, der anhand eines mathematisches Modells berechnet, wie hoch die Wahrscheinlichkeit ist, dass zwei Proben von einem einzigen oder von zwei Menschen stammen. Ein (DNA-Banden)-Profil erlaubt eine statistische Aussage darüber, wie viele Menschen untersucht werden müssten, um zufällig einen anderen zu treffen, der genau das gleiche Bandenmuster aufweist. Die Wahrscheinlichkeit spezifischer Bandenübereinstimmungen gelangt dann oft rasch in einen Bereich von > 1:1 000 000 000 (Milliarde), und forensisch wird damit eine Identität oder Nicht-Identität von zwei Proben anerkannt, da sie extrem weit außerhalb jeder Zufallswahrscheinlichkeit liegt. (S.Seite 633ff). Die Vorstellung muss als abwegig angesehen werden, dass der von Marlowe formulierte Ausruf in »Tamburlaine«

»Holla, ye pampered Jades of Asia. What, can ye draw but twenty miles a day?«

bei Shakespeare den inneren Drang ausgelöst hat, ihn fast wörtlich in »Heinrich IV./2« (Akt 2, Szene 4) zu übernehmen:

»And hollow pampered, jades of Asia Which cannot go but thirthy miles a day.«

Es kann nach diesen vielen Parallelitäten nicht mehr erstaunen, dass auch Marlowe's Hauptfigur Tamburlaine, der Skythe, sich in Shakespeare's Werken zu häufig wiederfindet, als dass dies noch Zufall sein kann. In Sonett 123 bezeichnet sich der Autor in der Abschiedszeile seinem Partner gegenüber sogar als »Dein« Skythe (»Thy scyte«), und in »Lear« rückt er den Skythen in die emotionale Nachbarschaft seiner Tochter Cordelia.

Der »Skyte« oder »Tartar« (Tamburlaine) bei Shakespeare:

*»I will be true, despite thy **scythe** and thee.«* [Sonett 123]
*»As **Scythian** Tomyris by Cyrus' death.«* [Henry VI-1 (2/3)]
*»Hold thee, from this, for ever. The barbarous **Scythian**«* [King Lear (1/1)]
*»Through flinty **Tartar's** bosom would peep forth,«* [Alls well that ends well(4/4)]
*»Swifter than arrow from the **Tartar's** bow.«* [Midsum.Night Dream (3/2)]
*»No, he's in **Tartar** limbo, worse than hell.«* [The Comedie of errors (4/2)]
*»He might return to vasty **Tartar** back,«* [Henry V (2/2)]
*»Nose of Turk and **Tartar's** lips,«* [Macbeth (4/1)]
*»From stubborn Turks and **Tartars**, never train'd«* [Merchant of Venice (4/1)]
*»Here's a Bohemian-**Tartar** tarries the coming down of«* [Merry wifes of windsor(4/5)]
*»Bearing a **Tartar's** painted bow of lath,«* [Romeo & Julia (1/4)]
*»To the gates of **Tartar**, thou most excellent devil of wit!«* [*Twelfth Night* (2/5)]

Marlowe's »Massaker von Paris« und Shakespeare's Dramen »Richard III.« und »Titus Andronicus« müssen früh, zwischen 1590 und 1593 entstanden sein, einer Zeit, in der Marlowe mit seinen Stücken auf Londoner Bühnen sehr erfolgreich war. Das »Massaker von Paris« dürfte nach dem Tod von Heinrich III. (2. August 1589), wahrscheinlich nach dem Tod von Papst Pius VI. (27. August 1590) geschrieben worden sein. Die erste dokumentierte Aufführung trägt das Datum 26. Januar 1593. Für die ebenfalls zu dieser Zeit geschriebene Tragödie »Titus Andronicus« existiert bis heute eine seltsame Autorschaftsdebatte (S.Seite 316f.).

Ein auffälliges Detail in dem »Massaker von Paris« zeigt sich auch in Shakespeare's »Julius Caesar«**:** Marlowe hatte sich früh, seit seiner Übersetzung von Lucanus' »Pharsaliae« (S.Seite 264f.) mit Caesar auseinandergesetzt. Die Redewendung »*Yet Caesar shall go forth*« in Marlowe's »Massaker« taucht auch in Shakespeare's Julius Caesar wiederholt auf**:**

»Das Massaker von Paris« (Szene 22)**:**

»Herzog von Guise**:**

Yet Caesar shall go forth.
Let mean conceits and baser men fear death!
But, they are peasants; I am Duke of Guise;
And princes with their looks engender fear.«

»Julius Caesar« (Akt 2, Szene 2)**:**

»Caesar**:**

»What can be avoided
Whose end is purposed by the mighty gods?
Yet Caesar shall go forth; *for these predictions*
Are to the world in general as to Caesar.«

James Shapiro behauptete in seinem »Rival Playwrights«[27], dass Shakespeare die Zeile von Marlowe entlehnt habe. Diese Annahme bleibt, wie stets, angesichts der nicht akzeptierten Marlowe = Shakespeare-Hypothese eine merkwürdig hilflose Konstruktion.

Es ist nur theoretisch denkbar, dass zwei zur gleichen Zeit (1590–1593) in London lebende Dichter einer historischen Figur wie Julius Caesar diesen identischen dramatischen Stellenwert eingeräumt haben.

Der Entstehungszeitpunkt von Shakespeare's »Julius Caesar« (1599) ist umstritten. Nach Robert Logan könnte das Stück vor Januar 1593 entstanden sein. Logan war es auch, der 2007 nach dem Studium der genannten Stücke (Marlowe's *Massacre*, Shakespeare's *Caesar*) zu der Einsicht gelangte, dass zwischen ihnen auffällige Ähn-

[27] James S.Shapiro**:** Rival playwrights**:** Marlowe, Jonson, Shakespeare, New York City 1991.

lichkeiten im Hinblick auf ihren dramatischen und ihren sprachlichen Aufbau zu erkennen sind.

> *»Each play features a self styled Machiavellian villain, canny ambitious and ruthless to the point of savagery … there are* ***significant similarities*** *in the high pitched language and rhetoric of the three plays. Given these not inconsequential likenesses, the implication is that an analysis of this particular line of influence is overdue.«* (Robert Logan. Shakespeare's Marlowe, 2007, S.Seite 44))

Der Jude von Malta

Bereits 1897 fielen E. Mory bei einer vergleichenden Analyse von Marlowe's »Jude von Malta« und Shakespeare's »Kaufmann von Venedig« auf, wie ungeniert sich Shakespeare bei Marlowe bedient und Ausdrücke, Ideen, ja Szenen übernommen hatte. Mory überlegte, ob man sich trotz aller Pietät, die man dem großen »Briten« gegenüber zu empfinden gewohnt sei, nicht fragen müsse, ob er sich nicht eines Plagiats schuldig gemacht habe. Er rationalisierte sich diesen Missstand damit zurecht, dass Shakespeare Marlowe's Ideen »umgestaltet« habe**:**

> *»(…) nicht einfach kopiert,* [sondern] *unausgeführte Ideen, nicht genügend zugespitzte Pointen zu ihrer Vollendung gebracht, eine fehlerhafte Skizze durch kräftige Striche, richtige Verteilung von Licht und Schatten zu einem Bilde* ***umgeschaffen*** *habe.«*[28]

Nach Henslowes Tagebüchern (S.Seite 58) wurde »Der Jude von Malta« bereits im Februar 1591 aufgeführt, 1594 in Stationers' Hall zum Druck eingetragen, aber erst 40 Jahre später (1633) zum Druck freigegeben. Der »Kaufmann von Venedig oder der Jude von Venedig« (»*The Comical History of the Merchant of Venice, or Otherwise Called the Jew of Venice*«) wurde im Juli 1598 in Stationers Hall eingetragen, im Februar 1598 bereits von Francis Meres[29] erwähnt und 1600 als Quarto gedruckt (»*The most excellent History of the Merchant of Venice. With the extreme cruelty of Shylock the Jew towards the Merchant*«).

Während der »Jude von Malta« eine Tragödie ist, wurde der »Kaufmann von Venedig« eine Komödie, die einen versöhnenden Schluss bekam, indem der Jude – wenn auch wider Willen – zum Christentum übertritt und seine Tochter durch ihre Ehe mit einem Christen in der gleichen Reihe mit Portia und Nerissa steht. Dies erkennt Mory als einen Fortschritt gegenüber Marlowe (!). Je mehr Parallelen er zwischen dem »Juden von Venedig« und dem »Juden von Malta« fand, umso deutlicher erkannte er auch gegensätzliche Tendenzen, zum Beispiel im Hinblick auf Jessica in »Der Kaufmann von Venedig« und Abigail in »Der Jude von Malta«.

28 Eugen Mory,**:** Marlowe's Jude von Malta und Shakespeare's Kaufmann von Venedig, Basel 1897.

29 Francis Meres' vorzeitiges Wissen von »Der Kaufmann von Venedig« wird verständlich unter Berücksichtigung der Betrachtungen zu Meres auf Seite 144 , Seite 195 undSeite 510ff

Während Shakespeare seinen Shylock absichtlich dem Barrabas entgegenstellte, zeige er mit der Rolle der Jessica - so Mory - wie weit er in der Ausführung der gleichen dichterischen Idee Marlowe »überflügeln« konnte. Für Mory war es 1897 nicht im geringsten zweifelhaft, dass Shakespeare von Marlowe »gestohlen« haben müsse**:** Barrabas, Witwer und Vater von Abigail, befindet sich in genau derselben Lage wie Shylock, ebenfalls Witwer und Vater von Jessica. Die Ähnlichkeiten nehmen zu, wenn man bedenkt, dass beide Mädchen christliche Liebhaber haben. Dass Abigail und ihr Geliebter am Ende sterben, während Jessica und ihr Liebster zueinanderkommen, liegt in der Natur von Tragödie und Komödie.

Shakespeare konnte seine Liebenden, die Hauptträger der Versöhnungsidee, nicht untergehen lassen. Während Abigail, die Unschuldige, stirbt, da sie Jüdin und die Tochter von Barrabas ist, steht Jessica, ebenfalls schuldlos, für die Vereinigung von Christen und Juden, weil sie, wie ihr Vater, jedoch freiwillig, zum Christentum übertritt. Dieser Übertritt ist laut Mory aber nicht mit tief religiösen Anschauungen verbunden, sondern als ziviler Akt zu betrachten.

In »Der Jude von Malta« (Akt 2, Szene 1) findet sich eine Szene, die sich im »Kaufmann von Venedig« in ähnlicher Form erkennen lässt. Diese Passage beginnt mit den Worten »O my girl,« und lautet vollständig**:**

Barabas**:** [aus Marlowe »The Jew of Malta«]

O my girl,
My gold, my fortune, my felicity,
Strength to my soul, death to mine enemy.
Welcome the first beginner of my bliss.
Oh Abigail, Abigail, that I had thee here too,
Then my desires were fully satisfied.
But I will practise thy enlargement thence.
Oh girl, oh gold, oh beauty, oh my bliss!

Zum Vergleich die Passage aus der »Der Kaufmann von Venedig« (Akt 2, Szene 8)**:**

Solanio**:** [aus Shakespeare :»the Merchant of Venice«, *…or Otherwise Called The Jew of Venice*«]

'My daughter! O my ducats! O my daughter!
Fled with a Christian! O my Christian ducats!
Justice! the law! my ducats, and my daughter!
A sealed bag, two sealed bags of ducats,
Of double ducats, stolen from me by my daughter!
And jewels, two stones, two rich and precious stones,
Stolen by my daughter! Justice! find the girl;
She hath the stones upon her, and the ducats.

Es ist kaum vorstellbar, dass eine so ähnliche Passage zeitnah dem schöpferischen Gehirn zweier eigenständiger Genies entsprungen sein kann. Plausibler ist es, dass ein Autor das für das Theater geeignete Thema des Juden zweimal aufgegriffen und beim zweiten Mal unter stilistischen, dramatischen und moralischen Gesichtspunkten weiterentwickelt hat. Diese »Wiederverwendung« konnte umso

leichter erfolgen, als Marlowe wusste, dass das Publikum den »neuen« Dichter Shakespeare nicht mehr mit dem vergessenen Marlowe und dem »Juden von Malta« gleichsetzen würde.

Marlowe's Biografie im Prolog

Der Prolog in »Der Jude von Malta« weist auf Marlowe's Identitätswechsel, auf sein Überleben und seine unerkannte wiederholte Rückkehr nach England. Eine andere Interpretation für den Prolog ist bis heute weder erkennbar noch angeboten worden. »Der Jude von Malta« muss zu Marlowe's Lebzeiten ein erfolgreiches, populäres Drama gewesen sein, denn bei Philipp Henslowe wurden 1591/1592 36 Aufführungen notiert.

1601 hatte das Stück ein beachtliches »Revival« mit erheblichen Textänderungen (von wem, wenn nicht von Marlowe?). Das Stück wurde erst 1633, 40 Jahre nach Marlowe's vermeintlichem Tod, erstmals gedruckt. Dies dürfte zwei Gründe gehabt haben**:** Zum einen legte der Prolog den Eingeweihten weitere die Existenz Marlowe's nahe, sodass eine Drucklegung nicht erlaubt wurde. Zum andern erschwerte die atheistische Einschätzung und Bewertung von Religion und Sünde (»*I count religion but a childish toy And hold there is no sin but ignorance*«) die Drucklegung eines in seinem Rufe gemordeten, zu verabscheuenden Dichters (»*my name is odious*«).

Der Prolog aus dem »Juden von Malta« dürfte während Marlowe's »offizieller« Lebenszeit noch nicht existiert haben, sondern erst später (Anfang des 17. Jahrhunderts?) im Rahmen des erwähnten »Revivals« (1601) hinzugefügt worden sein, als Marlowe als Person nur noch in der Anonymität agieren konnte. Er wird von der historischen Person des Niccolò Machiavell (1469–1527) gesprochen. Er ergibt inhaltlich wenig Sinn, wenn man in Machiavell nicht den Autor erkennt, der sich allegorisch einbringt. Die ersten Worte des Prologs sollen dies dem Zuschauer unmittelbar klar machen**:** Die Welt glaube heute, er sei tot, aber er sei vom Festland zurückgekehrt (»*albeit all the world think Machiavel is dead … come from France … And let them know that I am Machiavel«).* Da der reale Machiavel[30], der florentinische Kriegsminister, Diplomat, Historiker und Dichter, bald 100 Jahre tot war und Marlowe zu Lebzeiten von verschiedenen Zeitgenossen den Spitznamen »Machevil« erhalten hatte, konnte Marlowe seine beziehungsreichen autobiografischen Aussagen in dem Prolog leicht in der Maske des Machiavell vermitteln. Die Figur spielt in dem Stück ansonsten keine Rolle.

Der Prolog erinnert an den Prolog in Shakespeare's »Der Widerspenstigen Zähmung«, der thematisch nichts mit dem Stück zu tun hat, in dem aber »Christopher«

[30] In »Der Fürst« (»Il Principe«) führt er aus, dass es im Grunde immer darum geht, wie sich Macht – über alle Moralvorstellungen hinweg – erringen und behalten lässt.

Sly[Marlowe] sein Schicksal mithilfe einer »Metapher« darstellt (Details S.Seite 38off.). Marlowe's Prolog ist ein klares Indiz für seinen vorgetäuschten Tod, für sein Überleben, für seine Verfemung und seine Rückkehrten nach England.

Machiavel alias Marlowe bringt zum Ausdruck, dass die Welt davon ausgehe, er sei umgekommen (»*world thinks M. … is dead*«). Aber in Wirklichkeit sei er über die Alpen geflohen (»*his soul flown beyond the alps*«). Jetzt, da Guise tot sei[31], könne er[Marlowe] über Frankreich kommend, wieder sein [Eng-]Land sehen (»*come from France to view his land«),* um mit seinen Freunden fröhlich zu sein (»*to frolic with his friends*«). Für manche möge sein Name noch immer abstossend sein (»*to some perhaps my name is odiuos*«), aber diejenigen, die ihn schätzten, schützten ihn vor ihren Lästerungen (»*but such as love me, guard me from their tongues«)* und ließen die Menschen wissen, dass er mit Machiavell gleichzusetzen sei, dass Maciavell in Wirklichkeit ihn selbst [Marlowe] darstelle (»*let them kow that **I am Machiavell***«). Er werde von denen am meisten bewundert, die ihn am meisten hassten (»*admired I am of those who hate me most«),* obwohl sich einige offen gegen seine Bücher aussprächen (»*though some speak openly against my books*«).

Die Zeile**:**

»***admired** I am of those that **hate** me most*«

erinnert an Marlowe's dialektisches Leitmotiv, das man an zahlreichen Stellen seiner Werke und auf seinem Porträt in variierter Form wiederfindet (»*Quod me nutrit, me destruit*«; vergleiche auch Sonett 73**:** »***Consum'd with that which it was nurrisht by***« oder unter anderem »Perikles«, S.Seite 416).

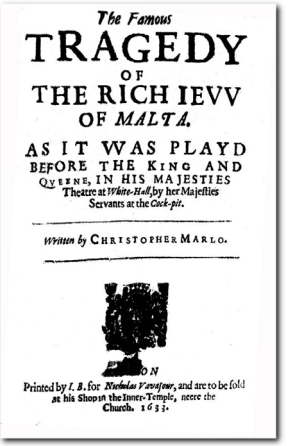
Marlowe weiß, dass sich einflussreiche Personen offen gegen seine Schriften ausgesprochen haben (»*Though some speak openly against my book*«),. Auch wenn sie ihn lesen, wollten sie nicht mit der Institution der Kirche in Konflikt geraten (»*Yet will they read me and thereby attain To Peter's chair*«). Er bewertet Religion als ein kindisches Spielzeug *(»I count religion but a childish toy*«) und steht dazu, dass es in Wirklichkeit keine Sünde gebe, sondern nur Unwissen oder Dummheit (»*And hold there is no sin but ignorance*«). Er reflektiert, ob Gerüchte seine (vermeintliche) Ermordung verbreitet hätten (»*Birds of the air will tell of murders past?*«), und ist bestürzt, solche Torheiten zu hören (»*I am ashamed to hear such fooleries«).* Man solle ihn nicht bejammern, sondern beneiden (»*Let me be envied and not pitied!*«). Er komme nicht, um in England eine Lesung zu halten, sondern um die »Tragödie eines Juden« zu präsentieren (»*But whither am I bound? I come not, I, To read a lecture here in Britanie, But to present the tragedy of a Jew«).*

Der Prolog - Ausschnitt [Fettdrucu nicht im Orginal]**:**

[31] Eine Hauptfigur in Marlowe's »Massaker von Paris«, eine politische Figur, die seine Rückkehr verhinderte, solange sie lebte (Metapher für William Cecil, der 1598 starb?).

Machevil:[32]

Albeit the world think ***Machiavel*** *is dead,*
Yet was his soul but flown beyond the Alps;
And, now the Guise is dead, is [his soul] come from France,
To view this land, and frolic with his friends.
To some perhaps ***my name is odious;***
But such as love me guard me from their tongues,
And let them know that ***I am Machiavel,***
And weigh not men, and therefore not mens words.
Admired I am of those that hate me most.
Though some speak openly against my books,
Yet will they read me and thereby attain
To Peter's chair; and when they cast me off,
Are poisoned by my climbing followers.
I count religion but a childish toy
And hold there is no sin but ignorance.
Birds of the air ***will tell of murders past?***
I am ashamed to hear such fooleries.
Many will talk of title to a crown.
What right had Caesar to the empire?
Might first made kings, and laws were then most sure
When, like the Draco's, they were writ in blood.
(...)Let me be envied and not pitied!
But whither am I bound? I come not, I,
To read a lecture here in Britanie,
But to present the tragedy of a Jew


The Famous
TRAGEDY
OF
THE RICH IEVV
OF *MALTA.*
AS IT WAS PLAYD
BEFORE THE KING AND
QVEENE, IN HIS MAJESTIES
Theatre at *White-Hall*, by her Majesties
Servants at the *Cock-pit.*
Written by CHRISTOPHER MARLO.
Printed by *I. B.* for *Nicholas Vavasour*, and are to be sold
at his Shop in the Inner-Temple, neere the
Church. 1633.

Christopher Marlowe
»The Famous Tragedy of The Rich Jew of Malta«,1633

Marlowe und Heywood

Wenn, wie dieses Buch annimmt, Marlowe gezwungen war, unter häufig wechselnden Tarnnamen zu schreiben, wird es einleuchtend, dass er sich auch mit dem Namen Thomas Heywood maskiert haben dürfte, der 1633 die Zueeignung für den erstmals gedruckten »Juden von Malta« (s.Faksimile) »signierte«. (Argumente für diese These S.Seite 601ff)[33]. Die Texte in der »Epistle dedicatory« (»*that inviolable obliegement, by which he* [The Author] ***rests stil' engaged***«) als auch im »Prolog« (»*you* ***shall find him still in all his projects,*** *a sound Machevill, he that has past so many Censures,* ***is now come at last...***«) und Epilog (»*all the ambition that his mind doth swell, is but to heare from you,(by me) 'twas well* «) lassen erkennen, dass der Autor noch am Leben ist und agiert.

Es sei hier vorweggenommen, dass sich Marlowe (alias W. C) auch in »Polimanteia« (Details S.Seite 475 ff) hinsichtlich seiner Einstellung zu Religion und Atheismus ausführlicher äußert und sich selbst und Machiavell verteidigt**:**

32 »Machevil« als mögliches Anagramm von »Ch.M.Alive« Vgl.auch Machiavel

33 Der anonyme Autor der 1603 gedruckten Schrift »Newes fom Malta« hinterlässt eine Reihe erheblicher Indizien für (auch frühe?- 1579) Verbindungen zu Marlowe (nicht ausgeführt)

*»yet I must say thus much in the true defence of my selfe, that since … **Machiuell** hath obtained so much credit amongst the greatest states men of all Europe, Atheisme hath **perswaded the world of my death**, & tolde Princes that there was no religion. … to seeme to have that religion in shew, which he neuer meaneth to imbrace in trueth??«*

Doktor Faustus

Von Marlowe's »Doktor Faustus« existieren zwei unterschiedliche Versionen[34], eine frühere, kürzere aus dem Jahr 1604 (sog. A-Text) und eine spätere längere (sog. B-Text) aus dem Todesjahr Shakspere's, 1616. (Faksimiles, Seite 163). Die dem Stück zugrunde liegende englische Quelle soll »The English Faust Book« sein, 1592 ins Englische übersetzt als »**The Historie of the damnable life of...**«(1592) von P. F.Gent, am ehesten von Marlowe selbst unter diesem Pseudonym verfasst- s. Faksimile Seite 286).

Jenseits der kontrovers diskutierten Entstehungsgeschichte des Shakespeare-Kanons gibt es kaum ein Stück, zu dessen Entstehungs- und Urheberschaftsgeschichte so heftige Debatten geführt wurden. Bis heute gibt es keinen Konsens darüber, von wem und wann die Änderungen im B-Text vorgenommen wurden. Manche Experten sahen die Änderungen als eine gewisse moralische Korrektur an, zu der sich der Autor veranlasst sah, um frühere »Fehldeutungen« zu entfernen.

Quellen belegen, dass »Doktor Faustus« wahrscheinlich erstmals im Jahr 1592 mit großem Erfolg 25 Mal zwischen Oktober 1594 und Oktober 1597 von den »Admiral's Men« aufgeführt wurde. Das Tagebuch von Philip Henslowe lässt erkennen, dass »Samuel Rowley« und »William Birde« im November 1602 für Hinzufügungen (»*additions*«) zu dem Theaterstück mit vier Pfund entlohnt wurden, was auf eine Bearbeitung nach diesem Zeitpunkt schließen lässt.

Einige Experten nehmen an, dass der A-Text (von »Valentine Simmes« für Thomas Law als Quarto gedruckt), diejenige Version darstellt, die zu Lebzeiten Marlowe's aufgeführt wurde und dass der B-Text eine »posthume« Adaptation eines Fremden gewesen sein muss. Dem widersprachen andere, da der B-Text die vollständigere und reifere Version sei. Das Titelblatt in der A-Version nennt als Autor »Ch. Marl.«. Nachdrucke der A-Text-Version (1485 Zeilen) erschienen in den Quartos 1609 (Q2) und 1611 (Q3), gedruckt von George Eld, der auch die Sonette Shakespeare's druckte.

Der spätere, deutlich erweiterte und veränderte B-Text, gedruckt als Quarto 1616 von John Wright, wurde in den Jahren 1619, 1620, 1624, 1631, und 1663 wieder aufgelegt. Darin sind 36 Zeilen des A-Textes gestrichen und 676 Zeilen (!) hauptsächlich als Mittelteil neu hinzugefügt worden, sodass der B-Text um ein Drittel

[34] Christopher Marlowe**:** Doctor Faustus, A-Text (1604) und B-Text (1611), Möglichkeit des Vergleiches von A-Text und B-Text,**:** http://www.rey.prestel.co.uk/faustus.htm

länger ist als der A-Text. Auch innerhalb der in beiden Versionen unveränderten Zeilen erkennt man kleine, zum Teil aber wesentliche Wort- und Interpunktionsänderungen mit entsprechender Sinnverschiebung.

Einige Beipiele**:**

A-Text 1604**:** »*To patient judgments we appeal our plaud*«
B-Text 1616**:** »***And now*** *to patient judgments we appeal*«

A-Text 1604**:** »*Excelling all, whose sweet delight disputes*«
B-Text 1616**:** »*Excelling all,* ***and*** *sweetly can dispute*«

A-Text 1604**:** »*Never too late, if Faustus can repent*«
B-Text 1616**:** »*Never too late, if Faustus* ***will*** *repent*«

Experten argumentierten, dass die erheblichen Zusätze der B-Version am ehesten von William Birde und Samuel Rowley stammen dürften, zwei Angestellten von Henslowe. (Diese abwegige Theorie ist wahrscheinlich die am meisten akzeptierte – weil mit einer Quelle belegbar!) Marlowe, so die Experten, könne mit dem B-Text nichts zu tun gehabt haben, da er ja lange tot war.

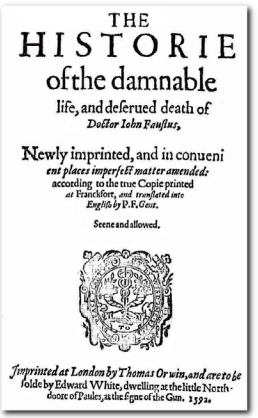
Diese Argumentation ließe sich auch auf die A-Version (1604) anwenden, die erst 11 Jahre nach Marlowe's Tod erschien. Ihre Interpretation erscheint verfehlt, wenn man die neu eingeführte Szene 2 des 5.Akts berücksichtigt. Dass die A-Version noch in den Jahren 1609 und 1611 einen Nachdruck erfuhr, spricht dafür, dass sich der »reale« Autor erst nach dieser Zeit an die Weiterentwicklung zur B-Version machte. Ein fremder, anonymer Autor hätte kein erkennbares Motiv gehabt, so weitgehend den Text inhaltlich zu ändern und zu ergänzen. Das kann nur vom Autor selbst vorgenommen worden sein. Dies unterstützt die Hypothese vom Überleben Marlowe's.

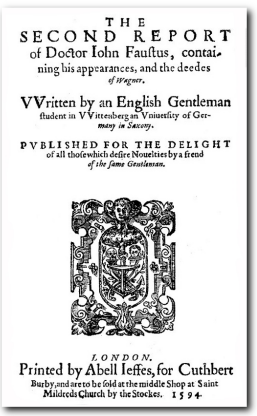
In »Dr. Faustus« kommt Marlowe vielfach auf die deutsche Universitätsstadt Wittenberg zu sprechen, so, als käme sie einer englischen Universitätsstadt des späten 16. Jahrhunderts, wie Cambridge, gleich. Dass Wittenberg in ähnlichen Zusammenhängen auch in »Hamlet« erwähnt wird, ist ein Indiz dafür, dass »Hamlet« und »Doktor Faustus« von demselben Autor stammen dürften.

In **Anlage 7** (S.285) sind Beispiele aufgeführt, welche frappante textliche Verwandtschaften zwischen »Doktor Faustus« und Shakespeare-Stücken erkennen lassen. Diese Ähnlichkeiten als Zufall anzusehen, ist nach wissenschaftlichen Kriterien so gut wie ausgeschlossen. Warum wurden angesichts dieser Tatsache in Bezug auf die Autorschaftsdebatte nicht Alternativhypothesen systematischer analysiert?

Marlowe dürfte 1594, im ersten Jahr seines Verschwindens, in einem ungewöhnlichen Büchlein (Anonym! s.Bild), »The Second Report of Dr. John Faustus … written by an English Gentleman«) sich und seine Situation (alias Dr. Faustus/***Christo***-

phero Wagner) offenbart haben[35]. Im Vorwort (»*To the Reader*«) erklärt der Autor, dass das Buch als eine verwirrende mächtige Summe von Gleichnissen zu verstehen


THE
HISTORIE
of the damnable
life, and deserued death of
Doctor Iohn Faustus,
Newly imprinted, and in conueni
ent places imperfect matter amended;
according to the true Copie printed
at Franckfort, *and translated into*
English by P. F. *Gent.*
Seene and allowed.
Imprinted at London by Thomas Orwin, and are to be
solde by Edward White, *dwelling at the little North-*
doore of Paules, at the Egne of the Gun. 1592.


THE
SECOND REPORT
of Doctor Iohn Faustus, contai-
ning his appearances, and the deedes
of Wagner.
VVritten by an English Gentleman
student in VVittenberg an Vniuersity of Ger-
many in Saxony.
PVBLISHED FOR THE DELIGHT
of all those which desire Nouelties by a frend
of the same Gentleman.
LONDON.
Printed by Abell Ieffes, for Cuthbert
Burby, and are to be sold at the middle Shop at Saint
Mildreds Church by the Stockes. 1594.

Links: Englische Übersetzung der Faustlegende von P.F.,Gent, **1592** (am ehesten Marlowe). Mitte: The Second Report of Doctor John Faustus **1594** von demselben englischen Gentleman. Rechts: Emblemausschnitt.
[Auch auf George Peeles »Famous Chronicle of Edward I«, **1593**]

sei (»*… great Chaos of Similes which build themselves over a Book of Colossis*«). Es weist an Hand vieler unverkennbarer Anspielungen auf sein Leben und seine Person hin, (»*Doctor John Faustus containing his appearances*«) auf sein [Wieder]Erscheinen zusammen mit seinen Taten als Christopher(!) Wagner (»*the deedes of Wagner… written by an English Gentleman*«) aus Wittenberg, (»*published for the delight of all those*«), gedruckt für alle, die Neues über die Person mittels eines Freundes zu erfahren wünschten (»*which desire Novelties by a friend of the gentleman…*«)

Das Buch zeigt, ähnlich wie die Erstlingswerke von Shakespeare »Venus und Adonis«(1593) und »Lucretia«(1594), auf der Titelseite das Emblem »Anchora spei« (Anker der Hoffnung), in diesem Falle mit 2 dahinter auf zwei Sockeln ruhenden Identitäten, [dem Tod/und dem Lebenden[s.Bild]]. Wer anders als Marlowe könnte zeitgleich zu seinen Faust-Aufführungen (ab Oktober 1594 durch die »Admiral's Men« in London) ein solches Dokument verfasst haben ? Muss es nicht als ein Indiz für sein Überleben gewertet werden? In der B-Fassung(1616) wurden neue szenische Inhalte mit neuen Personen eingeführt, die in der A-Fassung (1604) nicht enthalten waren (zum Beispiel Martino, Frederick, Benvolio etc.).

35 s.auch die Behandlung von Faust in »The Eglogues of the Poet« (1594!) von »George Tubervile«

Benvolio – Malvolio

Es spricht manches dafür, dass die Figur des »Benvolio« bei Shakespeare (Romeo und Julia) und Marlowe (Dr.Faustus) von demselben Dichter konzipiert wurde.

Der Name des von Marlowe im B-Text neu geschaffenen Edelmanns »Benvolio« bedeutet so viel wie Wohlwollender (»*good-will*«), Gönner (»*well-wisher*«) oder Freund und Friedensstifter (»*Peacemaker*«). Diese Rolle füllt Benvolio in gewisser Weise aus, ebenso wie Benvolio in »Romeo und Julia«. In beiden Fällen mag der Name von »benevolent« hergeleitet sein und einen Menschen beschreiben, der Gutes tut, der die Menschen im Allgemeinen und eine spezielle Person im Besonderen liebt und ihr Wohlwollen fördert.

Obwohl Benvolio in »Romeo und Julia« irgendwann letztlich ohne Anlass verschwindet, ist seine Rolle wichtig, da nur er aus seiner Generation überlebt (Romeo, Julia, Paris, Mercutio und Tybalt sind allesamt tot). In der Spätfassung von Marlowe's »Faustus« könnte »Benvolio« einer realen Figur, aber auch seinem »alter ego« (Benvolio = Good Will) entsprochen haben. Dies muss man vermuten, da Faustus ihn im Stück auf die Begegnung beim Monarchen anspricht (»*Was this that damned head whose art conspired Benvolio's shame before the Emperor?*«).

Als Gegenpart zu »Benvolio« gilt »Malvolio« in »Was ihr wollt«, der als eine Art »Puritaner« alle Menschen verachtet, die den Freuden der Erde zugetan sind, der pharisäerhaft eine Welt, befreit von allen Sünden, herbeiwünscht, der letztlich den Menschen durch seine strenge Selbstgerechtigkeit nicht »wohl« will.

»**Enter Faustus, with the false head**«

Im zweiten Akt der B-Fassung(1616) wurde eine beziehungsreiche Szene neu eingefügt, und die nur Sinn ergibt, wenn sie von Marlowe/ alias Shakespeare selbst stammt. Ihre Hinzufügung im Jahre 1616(!) spricht am ehesten für Marlowe's Reflektion über die Tatsache seiner Weiterexistenz im Jahr des Todes von Shakspere aus Stratford. Das Ausmaß der Bezugnahme zu Marlowe's Schicksal in der neu integrierten Szene der B-Fassung (1616) ist erstaunlich (s.folgende Auszüge). Es ist nicht einmal theoretisch denkbar, dass die Szene, in der Faustus mit einem falschen Kopf (einer falschen Identität) die Bühne betritt, reine Fiktion ist und nicht metaphorisch auf Marlowe's Schicksal anspielt. Man gewinnt den Eindruck, dass die textliche Ergänzung des B-Texts von »Dr. Faustus« für Marlowe in der Zeit von Shakspere's Tod (1616) ein tiefes Bedürfnis gewesen sein muss.

Auszüge der Szene (Akt 4, Szene 2)**:**

»*the black scandal of his* ***hated name***«

»*An excellent policy (…) having* ***divided him****, what shall the body do*«

»*I* [Faustus] ***was limited for four and twenty years to breathe on earth?***« [1592–1616]

»*And had you* ***cut my body*** *with your swords*

»*Yet in* ***a minute had my spirit returned,***«

»And I had breathed a man made free from harm.
(…) As he intended to dismember me.«

Da die Szene einen gewichtigen Baustein in der Indizienkette für die Theorie [»Marlowe = Shake-speare«] darstellt, soll sie im Folgenden etwas genauer betrachtet werden. Marlowe muss in der B-Version versucht haben, sein persönliches »faustisches« Schicksal in diese Szene zu integrieren oder bewusst deutlicher zu machen. Er scheint in seiner überbordenden Fantasie stets davon ausgegangen zu sein, dass intelligente Menschen dies ohne Schwierigkeiten verstehen würden und nicht damit gerechnet haben, dass die wenigsten dazu in der Lage waren.

Fausts »Identitätswechsel«

In der neu eingefügten Szene (IV/2) der B-Fassung betritt Faustus die Bühne nicht mit seinem eigenen, sondern mit einem falschen Kopf. Frederik, Martino und Benvolio scheinen diese Änderung seiner Identität »allegorisch« zu reflektieren**:** Während Martino Faustus mit dem falschen Kopf kommen sieht (»*See, see, he comes*«), deutet Benvolio unmittelbar Faustus' [Marlowe's] Schicksal an. Dies [der Verlust seiner Identität] habe alles zunichte gemacht. Die Hölle nahm seine Seele, er wurde eine virtuelle, körperlose Person, sein Körper musste fallen (»*No words! This blow ends all. Hell take his soul; his body thus must fall*«). Benvolio antwortet auf Fredericks Frage, warum Faustus stöhne (*groan you, master doctor?),* dass er damit seinen Kummer lindere (»*Break may his heart with groans! See, thus will I end his griefs immediately*«). Martino kommentiert, dass doch »mit einem Schlag einer bereitwilligen Hand« sein [falscher] Kopf entfernt und das »teuflische« Geheimnis gelüftet worden wäre (»S*trike with a willing hand. His head is off. Benvolio***:** *The devil's dead. The Furies now may laugh«).*

Frederick scheint die Entscheidung der Monarchie zu reflektieren, Marlowe durch eine falsche Identität (»*a false head*«) zu retten. Er fragt sich, ob Marlowe's gebieterische Charme den düsteren Monarchen mit seinem »infernalischen« Geist (William Cecil?) erzittern und erbeben [zurückschrecken] ließ, erkennbar an dem finstereren Blick und Stirnrunzeln (»*Was this that stern aspect, that awful frown, Made the grim monarch of infernal spirits Tremble and quake at his commanding charms?*«).

Sei es wirklich jene verdammte Person gewesen (»*that damned head*«), durch die sich Benvolio (good Will?) wegen seiner Scham vor dem Regenten (der Regentin?) zu jenem konspirativen Komplott verleiten ließ (»*Was this that damned head whose art conspired Benvolio's shame before the Emperor?«).* Ja, er[Marlowe] sei der ***Kopf*** gewesen (»*Ay, that's the head*«) und hier liege nun der ***Körper*** [Shakspere?] von Faustus, der mit Recht für seine Schurkereien bestraft (»belohnt«) worden sei *(»and here the body lies, Justly rewarded for his villainies«).* Man bedenke, dass im April des

Jahres 1616, in dem die B-Version von »Dr. Faustus« erschien, die maskierende reale »Dichter-Attrappe«[Shakspere] soeben gestorben war, der Geist und wahre Kopf des Dichters aber noch lebte.
Frederick überlegt, wie man dem öffentlichen Ärgernis von Fausts verhasstem Namen [Shakespeare] noch mehr Schande zufügen könne (»*Come, let's devise how we may add more shame to the* ***black scandal of his hated name***«). Sie treiben ausgiebig ihr Spiel mit dem falschen Kopf. Benvolio nagelt in Vergeltung seiner eigenen Fehler große gezackte Hörner auf den [falschen, soeben verstorbenen] Kopf und will ihn im Fenster, wo er zum ersten Mal einen Scherz über ihn machte, aufhängen, damit die Welt seine angemessene Rache erkennen könne (»*First, on his head, in quittance, of my wrongs, I'll nail huge forked horns and let them hang Within the window where he yoked me first That all the world may see my just revenge*«). Sie machen ausgiebige Scherze über den falschen Kopf [Shakspere]. Martino überlegt, was man mit dem Bart machen könne (»*What use shall we put his beard to?*«). Benvolio schlägt vor, ihn einem Kaminkehrer zu verkaufen (»*We'll sell it to a chimney sweeper*«), es werde garantiert zehn Birkenbesen ergeben (»*It will wear out ten birchen brooms, I warrant you*«).

Frederick spottet, was man mit seinen Augen machen solle (»*What shall eyes do?«).* Benvolio will sie herausnehmen. Sie sollen als Knöpfe für seine Lippen dienen, damit »bei zugeknöpftem Mund« seine Zunge keine Erkältung bekomme (»*We'll put out his eyes, and they shall serve for buttons to his lips to keep his tongue from catching cold*«). Man glaubt zu spüren, dass Marlowe in der B-Fassung(1616) noch einmal - anlässlich des aktuellen Todes (1616) von Shakspere - seine ganze Wut über seinen »Doppelgänger« herausschreien wollte.

Martino erkennt die seinerzeitige Identitsspaltung von Marlowe/alias Faustus mit Shakespeare als eine hervorragende politische Strategie an und fragt, was man nun [**1616!**] mit dem toten Körper (Shakspere) machen solle (»*An excellent policy! And now, sirs,* ***having divided him****, what shall the body do?«*). Als Faustus pötzlich in der Lage ist, aufzustehen (»*Faustus stands up*«), bemerkt Benvolio, dass der Teufel wieder am Leben sei (»*Zounds* [Sapperlott!], *the devil's alive again*!«). Als Fredrick feststellt, dass man Faustus in Gottes Namen jetzt den (wahren) Kopf [seine Identität] zurückgeben solle (»*Give him his head, for God's sake*«), lehnt Faustus dies ab. Man solle den Kopf behalten (»*Nay, keep it. Faustus will have heads and hands*«). Faustus möchte die Aufdeckung am Schluss nicht mehr und alle Herzen, um diese Tat wiedergutzumachen (»*Ay, all your hearts, to recompense this deed*«).

Die Kardinalfrage Fausts *»Knew you not,.....?«*

An dieser Stelle stellt Faustus die entscheidende Frage**:** ob alle diese »Verräter« wirklich nicht gewusst haben, dass er (Faustus/Marlowe/Shake-speare) 24 Jahre lang (von 1592 bis 1616?) in seinem Atmen auf dieser Erde eingeschränkt gewesen

sei *(»Knew you not, … I was limited for four and twenty years to breathe on earth?«*), dass seine Identität zerschnitten (»*had you cut my body*«) und seine Leiblichkeit miniaturisiert worden sei (»*hewed this flesh and bones as small as sand*«), dass aber sein Geist [unter neuen Namen] binnen kürzester Zeit wieder zurückgekehrt sei (»*Yet in a minute had my spirit returned*«) und er ein Mensch werden konnte, frei von Schaden und Nachteil (»*And I had breathed a man made free from harm«).*

Bei dem strittigen Zeitraum der Entstehung von Marlowe's Dr.Faustus (1589 oder 1592?) ist man geneigt, sich für 1592 zu entscheiden, jenem Jahr, der 24 Jahre vor dem Erscheinen des B-Textes lag.

»**Who pulls me down?**«

Auf die Bedeutung der letzten Zeilen der Ovid-Elegie I/15 aus Amores wurde bereits eingegangen(S.Seite 159). Sie lauteten in Marlowe's Übersetzung**:**

»The living, not the dead, can envy bite,
For after death all men receive their right
Then though death rakes my bones in funeral fire,
I'll live, and as he pulls me down, mount higher.«

Der Inhalt der letzten Zeile *(»as he pulls me down,* [I] *mount higher«*, etwa**:** Was mich herabzieht, lässt mich höher steigen) entspricht dem vielfach variierten Lebensmotto Marlowe's**:** »Quod me nutrit, me destruit«.

In der letzten Szene von Marlowe's »Faustus« taucht dieses Motto in gewisser Umkehrung wieder auf**:**

A-Text, 1604**:** »*O, I'll leap up to* ***God! Who pulls me down?****«*
B-Text, 1616**:** »*O, I'll leap up to* ***Heaven! Who pulls me down?****«*

Diese Begrifflichkeit des »Herabgezogenwerdens« erinnert an Shakespeare in Othello**:**

Jago(II/3)*He was a wight of high renown,*
*And thou art but of low degree**:***
Tis pride that ***pulls*** *the country* ***down****;*

Der kurze Auftritt einer Hostess ***»who shall pay me for my a …«***

Die Einführung einer kurzen Szene mit einer »Hostess« im B-Text, die nur wenige Sätze zu sagen hat, ähnelt auffallend der Szene im Prolog von »The Taming of ***The*** Shrew«(1623), in der ebenfalls in einer äußerst kurzen Szene eine »Hostess« eingefügt wurde, die in der Frühfassung (»The Taming of ***A*** Shrew«, 1594) nicht vorkam. Solche Analogien können kaum zufällig passiert sein. (TTS, 1623-384, Indiz 2, S.Seite 381 und Indiz 5 S.Seite 382). Hinsichtlich der im Abstand von 30 Jahren entstandenen zwei »Shrew«-Fassungen wurden seltsame Theorien entwickelt, die in der Aussage mündeten, dass TAS (ebenso wie der B-Text von

»Faustus«) nicht von Shakespeare stammen könne, sondern nur TTS der First Folio.

Der erst 1925 entdeckte »Coroner's Report« ließ erkennen, dass eine Leiche mit »vermeintlicher« Tötung Marlowe's in einem »*house*« arrangiert wurde, das einer »*hostess*« gehörte (Dame Eleanor Bull, mit verwandtschaftlichen Bindungen zu William Cecil, Lord Burghley). Die »dokumentierte« Tötung erfolgte wegen eines Streits um eine banale Rechnung. Für Marlowe muss dieser Rechnungsstreit als Idee und Ausgangspunkt für das Konzept eines Komplotts zu seinem Verschwinden von erheblicher Bedeutung gewesen sein. Er dürfte an der Konzeption dieser Tötungsvortäuschung im Streit und an der Abfassung des lateinischen Texts des Untersuchungsrichters beteiligt gewesen sein. Woher sollte Shakspere von den Details dieses erdachten Streits mit Todesfolge Kenntnis gehabt haben?

Nach Eintritt der Wirtin (»*Enter Hostess«)* erkennt sie den alten Bekannten (»*How now, what lack you? What, my old guests, welcome«).* »Robin« bleibt stumm, weil er noch Schulden bei der Wirtin hat und hofft, dass sie das vergessen habe (»*Robin***:** *Sirrah Dick, dost thou know why I stand so mute? Dick***:** *No, Robin; why is't? Robin***:** *»I am eighteen pence on the score. But say nothing! See if she have forgotten me«*). Die Wirtin hat den alten Schuldner sofort bemerkt (»*Who's this that stands so solemnly by himself? What, my old guest*?«). Robin hofft, dass sie seine Rechnung ruhen lasse (»*O hostess, how do you? I hope my score stands still«)* und sie keine Eile habe, die Rechnung zu tilgen (»*Hostes. Ay, there's no doubt of that, for methinks you make no haste to wipe it out«).*

Als die Wirtin etwas später mit den Getränken eintritt und es um die Bezahlung geht, fragt sie, wer »die Rechnung begleiche«. Nachdem Faustus die Gäste weggeschickt hat, fragt sie ihn flehentlich, wer nun für ihre »***a …***« bezahlen würde (»*Hear you, master doctor, now you have sent away my guests. I pray who shall pay me for my a …*«). Mit dem abrupt, mitten im Wort abgebrochenen Satz endet die Szene, und die Wirtin verlässt den Raum. Hier wäre symbolisch der Moment gekommen, in dem die Vortäuschung von Marlowe's Ermordung hätte eröffnet werden können, aber mit dem abrupten Abruch symbolisiert der Dichter, dass die Offenlegung des Komplotts nie in Frage kommen konnte.

So hat jede Zeile dieser Szene eine hochmetaphorische Bedeutung. Sie dürfte mit Launce's Äusserung in Shakespeare's »Zwei Herren aus Verona« (S.Seite 357ff) in engem Zusammenhang stehen**:**

Launce[36]**:** *.... I am not welcome. I* ***reckon*** *this alwaies, that a man is neuer* ***vndon*** *till hee* ***be hang'd,*** *nor neuer welcome to a place, till some* ***certaine shot be paid,*** *and the* ***Hostesse*** *say welcome.*

[36] In »Zwei Herren aus Verona «(Shakespeare)« (Akt 2, Szene 5)**:**

»Wooden leg, Three legs«

Es wurde bereits dargestellt (S.Seite 101f.), dass ein gewisser Francis Beaumont (1584–1616) in seinem Theaterstück »The Woman Hater« (1606) auf Shakspere und damit auf die Autorschaftsproblematik und den Identitätswechsel Marlowe's anspielt. (Andrew Gurr hat darauf im Jahre 2002 aufmerksam gemacht!). Beaumont, wer immer er war, muss danach bereits 1606 gewusst haben, dass Shakspere (der Sohn des Handschuhmachers!) erst berühmt werden würde, wenn er gestorben sei, da dann alle dramatischen Werke Shakespeare's unter seinem Namen erscheinen würden. Der Mund (Kopf) zu diesen Beinen werde ihm [Shakspere], höfische Aufmerksamkeit einbringen *(»another pair* [of socks] *you shall see, that were heir appararent legs to a Glover, these legs hope shortly to be honourable; when they pass by they will bow, and the mouth*[Marlowe] *to these legges, will seem to offer you some Courtship; it* [will] *swear, but* [it] *will lye«)*[37]. Dass bereits ein Jahrzehnt vor Shakspere's Tod die Autorschaft einschließlich der posthumen Regelungen [Verschmelzung von Shakspere und Shakespeare/alias Marlowe] öffentlich »behandelt« wurde, ist unwahrscheinlich. Diese »allegorische« Darstellung dürfte dem Dichter selbst vorbehalten gewesen sein und unterstützt die These, dass »Beaumont« einer der vielen Tarnnamen Marlowe/alias Shakespeare war. Dafür spricht vor allem die Mund/Kopf- und Bein-Metaphorik, die auch im B-Text des Faust in einer neu hinzugefügten Szene (IV/3) im Mittlpunkt steht.

Edward II.

Starke Bezüge gibt es auch bei Marlowe's »Edward II.«. Ein gewisser W.C. ließ in seinem Buch »Polimanteia«(1595) (Details S.Seite 475 ff.) folgenden erstaunlichen Satz als Marginalie drucken**:**

> *»All praise worthy. Sweet Shake(-)speare Lucrecia. Eloquent Gaveston.«*

Er ließ damit erkennen, dass er das ein Jahr zuvor (1594) erschienene Versepos »Lucrece« kannte (»*All praise worthy*«) und dass der Verfasser ein »*Sweet Shakespeare*« war, den er mit dem sprachmächtigen Gaveston (»*Eloquent Gaveston*«) identifizierte. Mit Gaveston kann nicht Shakspere gemeint gewesen sein, sondern eigentlich nur Marlowe. In Marlowe's Stück »Edward II.« spielt die historische Figur des Gaveston, mit der sich Marlowe identifizierte, eine wichtige Rolle. Der historische Gaveston[38], über den bereits ein gleichnamiger Thomas Walsingham,

[37] Francis Beaumont, The Woman-Hater, in**:** The Works of Francis Beaumont und John Fletcher, Cambridge 1905, S.71–142, S.ZZ; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/worksoffrancisbe10beau#page/76/mode/2up

[38] Walter Phelps Dodge**:** Piers Gaveston. A Chapter of early constitutional History, London 1899; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/cu31924027923873#page/n7/mode/2up

ein Vorfahre von Marlowe's Patron Thomas Walsingham, recherchiert hatte, kam 1300 als Kind an den Hof von »Edward I., wo er ein Freund von Prinz Eduard (dem späteren Edward II.) wurde, der von Gavestons Person, seinem Witz und Geistreichtum angetan war.

Zwischen der Figur des redegewandten Piers »Gaveston« in »Edward II.« und Marlowe selbst lassen sich auffällige Parallelen herstellen. Bereits in dem einleitenden Text von Gaveston lassen sich autobiographische Zusammenhänge unschwer erkennen, wenn er, aus dem Exil zurückkommend, spricht

> *»(...)What greater bliss can hap to Gaveston*
> *Than live and* ***be the favourite of a King!***
> *Sweet prince, I come! These, these thy amorous lines*
> *Might have enforced me* ***to have swum*** *from France,*
> *And,* ***like Leander,*** *gasped upon the sand,*
> *(...)The sight of London to my* ***exiled eyes,***
> *is as Elizium to a* ***new come soule,*** *«*

Es ist kein Zufall, wenn sich Marlowe bereits 1594 in »Edward II.« mittels Gaveston auf die Figur des »Leander« bezieht. Sein Versepos »Hero und Leander wurde erst 1598 veröffentlicht. Gavestons einleitende, vorgelesene Zeilen zeigen Edward II. so entzückt, dass Gaveston, ähnlich Leander, den Kanal von Frankreich nach England durchschwimmen würde.

Der Shakespeare-Experte Jonathan Bate formulierte 1997 in »The genius of Shakespeare«, dass die Beziehungen des Shakespeare-Stücks »Richard II« zu Marlowe's »Edward II.« so offensichtlich seien, dass dies kaum noch von Interesse sei. Die Strukturen des Shakespeare- und Marlowe-Stückes seien identisch!

Ein 30-zeiliger Monolog aus Marlowe's »Edward II.« reicht aus (nach Peter Farey[39]), um zu zeigen, welche mächtige gedankliche Parallelen zwischen Shakespeare- und Marlowe-Texten bestanden. Der Interessierte möge dies im Detail am Ende des Buches vergleichen (s.**Anlage 5,** S.Seite 663)[40]**:** Shakespeare wiederholt Marlowe plagiativ. Die sich ergebende plausible [Arbeits]hypothese, dass der Autor von Edward II. mit Shakespeare identisch gewesen sein muss, wurde bis heute nicht systemtisch überprüft.

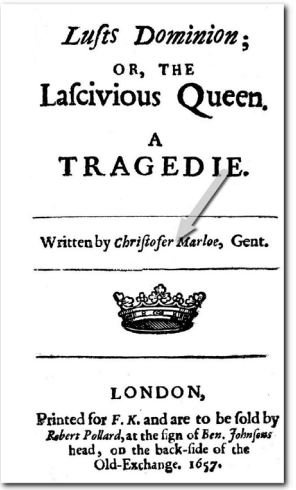
In Marlowe's Werken ist häufig erkennbar, dass er sich in eigenen späteren Texten wiederholt, dass sich Textbausteine an anderer Stelle wiederfinden und seine Inhalte leicht oder auch deutlicher abgewandelt werden. Wiederholungen finden sich in diesem massivem Ausmaß auch und nur bei Shakespeare. Hier setzte Marlowe unter anderen Namen fort, was er immer schon tat, nämlich beim Erarbeiten neuer Texte den immensen Schatz seiner Worte, Redewendungen, Phrasierungen, Gedanken und Gefühle neu aufzugreifen, zu modifizieren, zu schärfen, zu perfek-

[39] Mendenhall's Graphs Revisited, **:** http://www2.prestel.co.uk/rey/chap8.htm,
[40] Durchgehend unterstrichen**:** Wortidentitäten; unterbrochen unterstrichen**:** Sinnidentitäten.

tionieren. Nur die Interpretation eines Identitätswechsels beantwortet die Frage, warum die Stile der Gleichaltrigen so überaus ähnlich sind.

Lust's Dominion

Es gäbe heute bei Akzeptanz der These, dass Marlowe überlebte und als »Anonymus« unter zahlreichen Pseudonymen bis in ein hohes Alter schrieb, keinen Grund, den jahrhundertelangen »Disput«[41] über die Autorschaft der Tragödie »Lust's Dominion, or, The Lascivious Queen«[42] fortzusetzen und die Autorschaft Marlowe's, (*Written by Christofer Marloe, Gent*,1657, S.Bild rechts - Pfeil) infrage zu stellen. Der einzig existierenden frühen Quelle von »Lust's Dominion« in Henslowes Tagebucheintrag vom 13. Februar 1599 ist zu entnehmen: »*Layd out for the company the 13 of febreary 1599 for a booke called the spaneshe mores tragedy*«. »Lust's Dominion« muss also vor 1600 geschrieben worden sein und zu dieser Zeit noch »The Spanish Moors Tragedy« geheissen haben mit einer Hauptfigur , die den Namen »Eleazar« (»*the Moor, Prince of Fess and Barbary*«) trug.


Luſts Dominion;
OR, THE
Laſcivious Queen.
A
TRAGEDIE.
Written by *Chriſtofer Marloe*, Gent.
LONDON,
Printed for *F. K.* and are to be ſold by *Robert Pollard*, at the ſign of *Ben. Johnſons* head, on the back-ſide of the Old-Exchange. *1657.*

Christopher Marlowe »Lusts Dominion; or the Lascivious Queen«, 1657

Nach Expertenmeinung kann Marlowe nicht der Autor von »Lust's Dominion« gewesen sein, weil Philip II, König von Spanien in Akt I mit »verbrieften« letzten Worten erst 1598 starb. Die Abfassung von »Lusts Dominion« um 1600 schließe Marlowe als Autor auch deshalb aus, da dort verschiedene Sätze dem erst 1599 gedruckten »A Briefe and True Declaration« (s.Bild) eines anonymen Autors aus Madrid[43] in fast wörtlicher Wiederholung entstammten. Ein Beispiel :

Lusts Dominion (1657) [Marlowe]:

-------when I am embalm'd
Apparel me in a rich royal robe...
Then place my bones wizin this brazen shrine

41 K. Gustav Cross: The Authorship of Lust's Dominion, in: Studies in Philology 55 (1958), S.39–61.
42 Quelle: http://extra.shu.ac.uk/emls/iemls/renplays/lustsdominion.htm
43 »A BRIEFE AND TRUE Declaration of the sicknesse, last *wordes, and death of King of Spain* Phillip II the Second of that name, who died in his Abbey of S.Laurence at Escurall seven miles from Madrill the 13.of September 1598

A Briefe and True Declaration[44]... (1599) [Anonymus]

Commanding that this my bodie…be embalm'd:
then apparelled with a Royall robe, and so placed in this brazen shrine...;

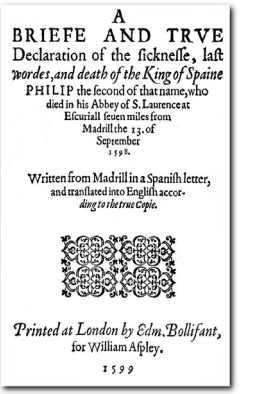
Daraus lässt sich ableiten: Beide Werke, die in Spanien handeln und in denen jeweils ein beziehungsreicher »Christopher[o]« erscheint, müssen vom gleichen Autor stammen. Marlowe hielt sich nachweislich 1598/99 in Spanien auf (S.295).

Ein gewisser »Christofero« (»*nobleman of Spain*«) hat in »Lusts Dominion« nur einen einzigen, bezeichnenden Satz zu sagen:

»The lords have left us and the soldiers fainted,
You are round beset with proud fierce enemies;
***Death cannot be prevented but by flight**.«*

Dieser Text dürfte eine ähnlich spezifisch-allegorische Bedeutung besitzen wie der Satz des sterbenden Königs zu **Christophero** in dem Traktat »A Briefe and True Declaration...(1599).« (König: »*I commend on to you Don **Christofer*** [de Mora] *for the most faithfull servant which I ever had.*«) Der Mohr Eleazar repräsentiert den Sturz des Islams in Spanien. Erst mit der Eroberung Granadas und der Vertreibung der »Mooren« ab 1492 wurde der Islam in Spanien allmählich durch den Katholizismus ersetzt. König Philip sagt in der Schlussszene:

»And for this Barbarous Moor, and his black train,
***Let all the Moors be banished** from Spain!«*


A
BRIEFE AND TRVE
Declaration of the ſickneſſe, laſt
wordes, and death of the King of Spaine
PHILIP the ſecond of that name, who
died in his Abbey of S. Laurence at
Eſcuriall ſeuen miles from
Madrill the 13. of
September
1598.
Written from Madrill in a Spaniſh letter,
and tranſlated into Engliſh accor-
ding to the true Copie.
Printed at London by Edm. Bollifant,
for William Aſpley.
1599

Unbekannter Autor:
»A Briefe and True declaration...«(1599) written from Madrill in a Spanish letter

Fazit

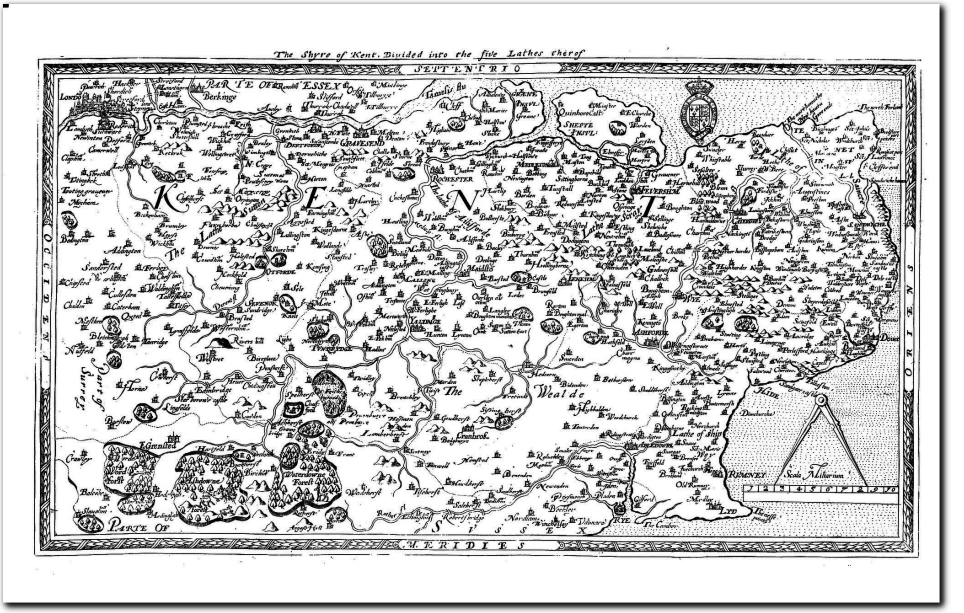
Kapitel 8 macht an Marlowe's eigenen Werken deutlich, wie sehr seine Texte, Wendungen, Ausdrucksweisen, Anspielungen, Begrifflichkeiten und Inhalte in die Sprach- und Ideenwelt Shakespeare's übergingen. Da Shakespeare seine ersten Zeilen zu Papier brachte, als Marlowe vermeintlich nicht mehr lebte, müsste er in erheblichem Ausmass Marlowe's Ideenwelt übernommen haben. Ein Plagiat dieses Ausmaßes als Grundlage von Shakespeare's Schöpferkraft kann als Erklärung nicht befriedigen.

Dieses Kapitel lässt die Annahme ungleich einleuchtender erscheinen, dass der zu seiner Zeit herausragendste Dichter Marlowe ab Juni 1593 unter dem Pseudonym Shakespeare und anderen Namen weiterlebte.

Wie eindrücklich Shakespeare's Werke umgekehrt auch Marlowe's Leben, seine

44 ebda

dramatischen Fähigkeiten und Philosophie abbilden, soll in den Kapiteln 9 und 10 beleuchtet werden.



Karte der Grafschaft Kent. 1625 (Marlowe's Heimatregion):-
Aus: Gervase Markham: The Inrichment of the Weald of Kent: or, A direction to the husbandman, for the true ordering, manuring, and inriching of all the grounds within the wealds of Kent and Sussex (**1625**)
(1...)
2. Declaring what the **Marle** is, and the severall sorts thereof, and where it is usually found.
3. The profitable use of **Marle** , and other rich manurings, as well in each sort of arable land, as also for the encrease of Corne and Pasture through the Kingdome.

Painfully gathered for the good of this Iland, **by a man of great eminence and worth.**
(siehe Kap.11. S. 538ff)

9. Marlowe's Spuren in Shakespeare's Stücken

Im vorausgehenden Kapitel wurde an Marlowe's Werken demonstriert, wie sehr seine Kunst in Werken unter dem Namen Shakespeare weiterlebte. In diesem Kapitel soll an Shakespeare's Werken[45] gezeigt werden, wie eindeutig sich auch dort Marlowe's Fingerabdrücke bemerkbar machen.
Marlowe war 1623, zum Zeitpunkt des Erscheinens der »First Folio«, 59 Jahre alt und er muss sich als »persona incognita« an der redaktionellen Arbeit der »First Folio« beteiligt haben (S.Seite 196). Die Entstehung vieler später Textänderungen an Shakespeare's Werken wird ansonsten nicht plausibel. Erst mit Shakspere's Tod (1616) dürfte die Verschmelzung von Shakspere und Shakespeare endgültig in Angriff genommen worden sein. Die »konzertierte« Vorbereitung und Drucklegung der »First Folio« hat erhebliche Zeit in Anspruch genommen und Unterbrechungen (S.Seite 78ff) erlebt. Sie dauerte sieben Jahre und war erst Ende 1623, zeitnah mit der Fertigstellung des »Grabmonuments« in Stratford abgeschlossen.

Marlowe hat in seiner »zweiten« verborgenen Lebensphase ab 1.Juni 1593 bis zu seinem Tod am 13.Oktober 1655[46] autobiographische Hinweise sowohl unter dem Pseudonym Shake[-]speare (Kap. 9 und 10) als auch unter anderen Pseudonymen (Kap. 11) hinterlegt, die erkennen lassen, wer der wahre Autor und welches sein Schicksal war. Hiermit dürfte zusammenhängen, dass bestimmte Theaterstücke bis zu ihrer Veröffentlichung in der »First Folio« nie gedruckt wurden**:** Sie wurden zurückgehalten, da ihr Erscheinen wegen zu direkter Hinweise auf Marlowe als auch auf die »Mitwisser« des Komplotts zu riskant war: Noch lebten zu viele Personen, die von Marlowe's Identitätswechsel wussten oder an der »Konspiration« beteiligt waren.

Manche Werke, wie »Perikles« mussten wegen ihrer »verräterischen« Äußerungen (S.Seite 416ff.) weitere 25 Jahre bis zur Druckerlaubnis der »Third Folio« 1649 warten. Anderen Werken, die, ähnlich Perikles, erst in der dritten Folio zugefügt wurden und die bereits zu des Dichters Lebzeiten den Autor »William Shakespeare« (oder seine Initialen W.S.) auf dem Quarto des Titelblatts trugen, wurde in späterer Zeit die Aufnahme im »endgültigen« Shakespeare Canon aberkannt oder verweigert (S.Seite 623ff), z.B. »Locrine« 1595, »The London Prodigal« 1605, »The Yorkshire Tragedy« 1608 u.a. - Sie wurden unter dem Begriff »Apokryphen« isoliert (S. 297). 16 Stücke waren bis zur Herausgabe der »First Folio« nie zuvor im Druck erschienen**:** »Der Sturm«, »Zwei Herren aus Verona«, »Maß für Maß«, »Die Komödie der Irrungen«, »Wie es euch gefällt«, »Ende gut, alles gut«, »Was ihr wollt«, »Ein Wintermärchen«, »Heinrich VI./1«, »Heinrich VIII.«, »Coriolanus«,

45 In grober chronologischer Reihenfolge ihrer vermuteten Entstehung

46 Angenommener Todeszeitpunkt ,Indiz 22 -Toby Matthew (Seite 587)

»Timon von Athen«, »Julius Caesar«, »Antonius and Cleopatra«, »Cymbeline«. Dieses erstaunliche Faktum bedarf einer rationalen, bis heute fehlenden Erklärung. Stärker veränderte Fassungen der First-Folio im Vergleich zu vorbestehenden Quartos waren: »Die lustigen Weiber von Windsor«, »Der Widerspenstigen Zähmung«, »König Johann«, »Heinrich VI.«/Teil 2 und 3.

Bei der Mehrzahl der Stücke wurden listige Mehrdeutigkeiten in die Stücke eingewebt, wobei man zumeist bereits aus der Spezifität und aus dem Namen der Figuren schließen kann, wo und wie der Autor selbst sich in die Stücke eingebracht hat (zum Beispiel als Autolicus, Christopher Sly, Capucius, Clown, Proteus/Launce, Posthumus, Touchstone, Edgar, Lodowick aber auch als Timon, Perikles u.a.). Der Dichter setzt eine überbordende Fülle von wortspielenden semantischen Doppeldeutigkeiten, von gleichklingenden unterschiedlichen Wörtern (Homophonien), von unterschiedliche Bedeutung tragenden Worten und Sätzen ein: Im Zweifelsfall kann man fast sicher sein, dass stets eine Bedeutung mehr im Spiel ist, als man zu Anfang erkennt. Man ist oft bei der zweiten oder dritten Lektüre zutiefst betroffen, dass »die Enge des eigenen Bewusstseins« weitere unterlegte Bedeutungen nicht zu bemerken vermochte.

Der anonyme Autor von »Wits recreations«, der vielfach als der verborgene Dichter erkannt wird (S.299, S.Seite 111, S.299, S.Seite 448, S.Seite 608, S.Seite 620) hat den Leser (*»ad lectorem«*) auf diese Wahrnehmungsschwäche in Epigramm 156 hingewiesen (s.Ausschnitt).

»…Read it agen, per chance thy wit was dul,
Thou may'st finde something at the second pull,
Indeed at first thou nought did'st understand,
for shame get something at the second hand. «

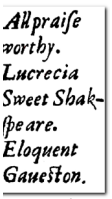
Ausschnitt **Epigr.156 »Ad Lectorem**.«
(In »Wits recreations« 1640 [entsprechend Nr.135/1641

Shakespeare/alias Marlowe konnte eine Handlung oder Text tragende »Oberflächenebene« eines Stücks und eine unterlagerte »Tiefenebene« immer synchron nebeneinander wahrnehmen und einsetzen. Die Ebenen waren für ihn gleichzeitig und ohne Umstieg bildhaft und textlich implizit parat, als ob seinem Gehirn eine oder mehrere zusätzliche Metaebenen der kognitiven Verarbeitung zur Verfügung standen, die dem »normalen« Gehirn nicht gegeben sind, wohl ähnlich dem Genie Mozart, dem neben der Oberflächenebene von gehörten und komponierten Tönen und Melodien gleichzeitig weitere »wahrnehmende« Metaebenen von visuellen Notationen und polyphonen Klangstrukturen neben einem einzigartigen Gedächtnis implizit zur Verfügung standen. Die ausserordentlichen »dialektisch-dialogischen« Fähigkeiten zusätzlicher komplementärer Betrachtungsweisen können als Voraussetzungen von Marlowe's dramatischem Genie gesehen werden.

Die in Shakespeare's Stücken unmittelbar erkennbaren Metaphern für Marlowe's Lebenssituation bilden nur die Spitze des Eisbergs. Der grössere, verborgene Teil wird erst zum Schmelzen zu bringen sein, wenn jüngere Generationen mit Zugang zu allen Quellen sich von den vermeintlichen Unlösbarkeiten, Voreingenommenheiten und Fehlinterpretationen vergangener Expertengenerationen gelöst haben.

»Venus und Adonis« wurde im April 1593 ***anonym*** zur Druckerlaubnis eingereicht. Das Werk erschien im Juni 1593, nur Wochen nach Marlowe's vermeintlichem Tod, mit einem durch den Zueignungstext identifizierbaren Autor, dem bis dato unbekannten Dichter William Shakespeare. Die Erschaffung von »Venus und Adonis« muss Monate in Anspruch genommen haben. Sie dürfte als eine länger zuvor verfasste private Auftragsarbeit für William Cecil im Mai 1593 nach Marlowe's »tödlichem« Abgang akut zum **Opus 1** (»***first*** *heire of my invention*«) »umfunktioniert« worden sein, um zur raschen Verbreitung der Nachricht über die Ankunft eines neuen, bis dato unbekannten Dichters beizutragen. In Kapitel 11 wird deutlich, dass das System Methode hatte und andere vermeintliche Autoren (Pseudonyme des Dichters) ihre ***Erstlings***werke ähnlich deklarierten (B.Griffin, Indiz 6, S.Seite 498). Entsprechend muss das 1594 veröffentlichte **Opus 2,** das Versepos »Lucretia« als das »***eigentliche erste***« Werk des Dichters aufgefasst werden, das ***nach*** Eintritt der veränderten Lebensumstände ***neu*** geschrieben wurde. »Lucretia« war recht erfolgreich**:** Es wurde zu Lebzeiten Shakspere's mindestens vier Mal gedruckt[47] (1594, 1598, 1600, 1607). Die in Shakspere's Todesjahr (1616) erschienene, stärker revidierte Fassung (»*Newly Revised*«) trug statt »*Lucrece*« als *Titel* »The Rape of Lucrece«. Erstmals finden wir den Autornamen »Shakespeare« auf der Titelseite! Das Werk erhielt jetzt ein Inhaltsverzeichnis (»*The Contents*« mit 12 Punkten und 12 Marginalientexten). Wer anders als der Autor könnte 1616 ein Motiv gehabt haben, diese Ergänzungen und strukturierenden Textkommentare neu hinzu zu fügen? Weitere Drucklegungen erfolgten 1621, 1632, 1655.

Dass »Lucretia« von Marlowe geschrieben worden sein muss, ist aus verschiedenen Gründen anzunehmen**:** Nur Monate nach dem Er-scheinen von »Lucretia« (1594) wurde das Epos von einem Autor, der sich nur mit seinen Initialen W.C. zu erkennen gab, in dem Buch »Polimanteia[48]« (Details s.Seite 96f, Seite 475ff) erwähnt. Die auffällige Erwähnung von Shak[-]speare zusammen mit Gaveston und Lucretia erfolgte nicht im Text, sondern am linken Seitenrand als hervorhebende **Marginalie** (Faksimile S.Seite 299)**:** Mit der Gleichsetzung von »Sweet Shakespeare« und »Eloquent Gaveston« kann nur Marlowe gemeint gewesen sein (Details S.Seite 96). Die Umstände, die zu Marlowe's »Auslöschung« geführt hatten, machen es verständlich, dass »Lucretia« zwar vordergründig die Schändung einer edlen Frau behandelt, aber allegorisch des


All praise worthy. Lucrecia Sweet Shakſpeare. Eloquent Gaueſton.

Marginalie in »Polimanteia« 1595 (Faksimile)

47 Hinter Thomas Heywood, der 1607 das Theaterstück "The Rape of Lucrece" als Quarto veröffentlichte, (aufgeführt bereits 1594!) kann sich auf Grund vieler Argumente nur Marlowe/alias Shakespeare verborgen haben.(z.B. s.Seite 601ff),

48 Polimanteia bedeutet in etwa**:** Vieldeutung.

Dichters dauerhaften Verlust von Ehre, Identität und Namen darstellt vor dem Hintergrund seines »Vergehens« (Schändung) an der Krone und Königin Elisabeth. Dass ein Shakspere aus Stratford in seinem Frühwerk »Lucretia« das mächtige Thema des Verlustes von Ehre und Unbescholtenheit gewählt hätte, ergäbe motivisch wenig Sinn. Bei Marlowe hingegen wird es unmittelbar einleuchtend: Mit »Lucretia« versuchte er, seine »Katastrophe«[49], seine veränderte Situation anderen und sich selbst begreifbar zu machen, künstlerisch darzustellen und zu verarbeiten.

Das Titelemblem (Faksimile S.Seite 301-»Anchora Spei«, Anker der Hoffnung), das auch »Venus und Adonis« schmückte, war bereits bei George Puttenhams »The Arte of English Poesie« (1589) verwendet worden (Faksimiles Seite 40) und tauchte erneut in späteren Werken von Autoren auf, von denen viele als Pseudonyme für Marlowe/alias Shakespeare gesehen werden z.B. •Lodowick Bryskett (»A Discourse of Civil Life, 1606), •«Thomas Combe (»The Theater of fine Devices«, 1614), •Richard Brathwaite (»The Shepheards Tales«, 1621), •George Wither (»A Collection of emblems«, 1635; Book 1/Embl. 39, Book 2/ Embl. 10 + 11, Book 3/ Embl. 16) und manche mehr.

Die zahlreichen Analogien in Lucretia zu Marlowe's Schicksal sind für diejenigen, die um die historischen Zusammenhänge wissen, keine Koinzidenz: »Lucretia« muss als Marlowe's Auseinandersetzung mit der moralischen Verantwortung seiner Verfehlung und seines Absturzes und mit dem Verlust seiner Ehre verstanden werden. Bereits die Wahl der der antiken Mythologie entnommenen Namen »Lucretia« und »Tarquinius«, dürfte nicht zufällig erfolgt sein: Lucretia verkörpert die allgemeine Tugend der Beherrschtheit und Unschuld, symbolisiert so die »keusche« Königin Elisabeth, die von Tarquin entehrt wurde [»*to **tar** the **queen***«]. »**Lucre**« hatte damals die Bedeutung eines Gewinns aus niederen Tatmotiven (z.B. Lustgewinn)[50]. Auf Marlowe's tragisches Schicksal wird bereits im Prolog (im »Argument«) und schließlich auch – quasi als Resümee – in den letzten Verszeilen[51] angespielt (»*all exiled*« … « *everlasting banishment*«).

Anfang des Versepos (Auszug aus Prolog/Argument: [»Lucrece«,1594])

> *»wherewith the people were so moved,*
> *that with one **consent** and a general*
> *acclamation the **Tarquins** were all **exiled**, and the state*
> *government changed from kings to consuls«*

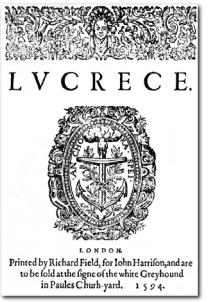
49 Realiter entspricht Marlowe's »Hero und Leander« (eingereicht Sept.1593 -gedruckt 1598) der ersten poetisch-metaphorischen Verarbeitung seines »Untergangs«.

50 SOED: ›Lucre‹, franz. Gewinn, ›Lucrum‹, Lat. Vorteil, Gewinn, im Deutschen ›lukrativ‹; ME gain, profit, pecuniary advantage, mainly in a negative sense: gain viewed as low motive of action.

51 Shakespeare's Lucrece (Faksimile-Ausgabe von 1594). Herausgegeben von Sydney Lee, London 1905, S.65; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/lucreceooleeuoft#page/n65/mode/2upa

Ende des Versepos:

*»And so to publish **Tarquin's** foul offence:*
Which being done with speedy diligence,
*The Romans plausibly did give **consent***
*To **Tarquin's everlasting banishment**«*


LVCRECE.

LONDON
Printed by Richard Field, for John Harrison, and are to be sold at the signe of the white Greyhound in Paules Church-yard. 1594.

Shakespeare's »Lucrece« 1594

Der Prolog spricht davon, dass mit Tarquins dauerhafter (»*everlasting*«) Verbannung eine Machtverschiebung von der Krone zu den Beratern erkennbar wurde. Das könnte bedeuten, dass es zwar die Entscheidung der Königin war, Marlowe's Leben zu erhalten (»Wintermärchen«, Indiz 21, S.Seite 401), aber die »Staatsberater« (z.B. William Cecil) die Kontrolle über Marlowe übernahmen (»*the state government changed from kings to consuls*«.)

Die Schändung selbst spielt in »Lucretia« eine untergeordnete Rolle. Wichtig sind die komplexen Ursachen und Entstehungsbedingungen von Tarquins[Marlowe's] Verfehlung auf der einen Seite und deren Konsequenzen auf der anderen.[52] Auf weiten Strecken liest sich »Lucretia« wie eine innere Verhandlung darüber, was Marlowe's tragische Situation im Speziellen begründete, und als eine mächtige Metapher einer moralischen Auseinandersetzung[53]seiner Verfehlung gegenüber der Krone und seiner Folgen, die der Dichter mit sozialer Isolierung, Verlust seiner Identität und seines Namens erkaufte und die viele seiner kommenden Werke prägte. (S.Kap.10)

Bereits Zueignung, Prolog (»Argument«) und erste Stanze von »Lucretia« machen die Situation deutlich. Der Dichter beginnt mit einem beziehungsreichen Gegensatz: Während die Zuneigung zu »Henry Wriothesley« ohne Ende sei (»*without end*«), sei sein Epos (*Pamphlet*) ohne Anfang (»*without beginning*«). Die erste Textzeile von »Lucretia« zeigt Tarquins Ausgangsituation: Tarquin verlässt Rom und muss nun die Hölle ertragen: »*Lust-breathed Tarquin leaves the Roman host and to Collatium bears the lightless fire.*«[54] In »Doktor Faustus« hatte Marlowe mit Mephistophilis die Situation der Hölle (»*hell has no limits*«) bereits eindrücklich umschrieben.

Auszug aus »Doktor Faustus« (Akt 2, Szene 1):

*»**Hell has no limits,** nor is circumscrib'd*
one self place, but where we are is hell,
*and **where hell is, there must we ever be***
*(…)**all places shall be hell that is not heaven.«***

[52] Harold R. Walley: The Rape of Lucrece and Shakespearean Tragedy, in: PMLA 76 (1961), S.480–87.
[53] Ähnlich wie bei »Polimanteia« (s. S. 535).
[54] Malcolm Andrew kann schlüssig nachweisen, dass mit »lichtlosem Feuer« (Glut) stets die Hölle oder das Höllenfeuer gemeint war, das kein Licht wirft.

Das »*without beginning*« und das »*without end*« in der Zueignung wird so verständlich. Zahlreiche andere Stanzen bergen ähnliche Analogien zu Marlowe's Schicksal, zwei Beispiele:

▷ der Vergleich seiner Verfehlung mit einem hereingebrochenen Sturm (»The Tempest« S.Seite 307), der sein Schiffsunglück (»*wrack*«) bewirkte:

Auszüge aus »Lucretia« (Zeile 1005–1011):

»Worke'st thou mischief in thy pilgrimage
Warum schafftst Du Unglück auf Deiner Wallfahrt«

Unless couldst return to make amends?
Wenn Du hättest umkehren können, um Änderungen vorzunehmen?

One poor retiring minute in an age
Eine einzige Minute zurückdrehen im Leben

Would purchase thee a thousand thousand friends,
Würde Dir abertausende Freunde eintragen,

Lending him wit that to bad debtors lends.
[oder] ihm Verstand verleihn, den man schlechten Schuldnern leiht.

O this dread night, wouldst thou one hour com back
Oh diese abscheuliche Nacht, würdest Du eine Stunde zurückkehren

*I could **prevent this storm**, and **shun thy wrack**«*
Ich könnte diesen Sturm vermeiden und Deinem Schiffsunglück entgehen«

▷ der Vergleich mit einem strahlenden, früh beendeten Morgen, analog zu Sonett 33, (S.308) :

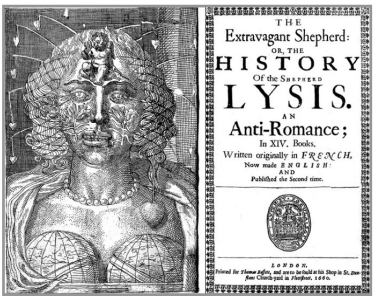
»As is the morning's silver-melting dew
Against the golden splendour of the sun
*An expir'd date, **cancell'd** ere*[before] *well begun*
Honour and beauty, in the owner's arm
Are weekle fortress'd from a world of harme«.

»**Lucretia« und »Hero und Leander«**

Der poetisch-erotische Gedankengang in Shakespeare's »Lucretia« und in Marlowe's »Hero und Leander« sei hier zitiert, da er die These einer Identität beider Personen stützt: er kann im Grunde nur dem gleichen »Kopf «entsprungen sein.

»Lucretia« (Shakespeare), 1594
*»Her **breasts** as **ivory globes circled** with **blue***
*A pair of maiden **worlds** unconquered.«*

»Hero und Leander« (Marlowe), 1593
*»For though the **rising iv'ry mount** he scaled*
*Which is with **azure circling** lines empaled*
*Much like a **globe**«*


THE
Extravagant Shepherd:
OR, THE
HISTORY
Of the Shepherd
LYSIS.
AN
Anti-Romance;
In XIV. Books.
Written originally in FRENCH.
Now made ENGLISH
AND
Published the Second time.

John Davies (Charles Sorel)
»The Extravagant Shepherd:
An Anti-Romance« (1653)

Shakespeare wiederholt inhaltlich Marlowe mit ähnlichen Begriffen: »azure«/»blue«,

»female breast«/»ivory globe« oder »globe«/»world«. Beide »Verse« vermitteln, dass die weibliche Brust an zwei elfenbeinfarbene Kugeln/Globen erinnern und dass sie von einer Bläue umgeben sind. Diese Metapher scheint auch in »The Extravagant Shepherd, An Anti-Romance (s.Faksimile)« von John Davies auf, der an zahlreichen Stellen dieses Buches als Pseudonym Marlowe's erkannt oder interpretierbar wird. (z.B. S.71f, FN$_{109}$-S.84, S.90ff, S..S.93. FN$_{109}$-S. 304, S.450ff, Bild S.475, S.S.597ff,

Späte Anhänge von T.M und J.Q. zur Metapher von Lucretia

Marlowe's Verfehlung und Absturz bestanden – unter anderem – darin, dass er als der Verfasser oder Verursacher der im Frühjahr 1593 zirkulierenden, in Versform gehaltenen Pamphlete (»Dutch Libels«,S.S.128f) galt, unterzeichnet mit »Tamburlaine«. Er wurde des Hochverrats (»*treason*«), der Aufruhr (»*rebellion*«) und der Volksaufwiegelung (»*sedition*«) bezichtigt. Auf diese Anklage stand die Todesstrafe. Königin Elisabeth muss Marlowe als einen Mit-Initiator der Libel-Texte angesehen haben und man dürfte sie gedrängt haben, seine Verurteilung zu fordern (keineswegs primär -wie allenthalben angenommen- wegen seiner häretischen Ansichten). Ohne diesen Hintergrund können Fragen, welche Motive Shakespeare veranlasst haben könnten, sein dichterisches Schaffen mit der Metapher von Lucretia und Tarquin zu beginnen und warum autobiografische Aspekte nie in Erwägung gezogen werden konnten, nicht beantwortet werden.

Es ist bemerkenswert, dass der 3.Auflage (**1600**) eine Serie von Gedichten eines »fremden« Autors folgte. Dieser »Anhang« mit dem Titel »The Ghost of Lucrece" (Faksimile folgende S.477) mit dem Reimschema von Lucrece mit 89 Gedichten [ababbcc]) stammte von T.M. (**T**homas **M**iddleton).

Ein weiterer Anhang der 8.Auflage (1655) von **J**ohn **Q**uarles trug den Titel „The Banishment of Tarquin**:** Or the reward of Lust."(47 Gedichte, aabbcc, Bild S.Seite 305). Auch der Haupttitel von Lucrece wurde jetzt modifiziert als „*The Rape of Lucrece, Committed bei Tarquin the Sixt; and the remarkable Judgment that befel him for it***:** *by the incomparable Master of our English Poetry, Will***:** *Shakespeare Gent.*« Wie kam es zu diesen Anhängen?

Thomas Middleton (»*Our Other Shakespeare*«[55])

Es ist schwer vorstellbar, dass 1600 der lebende Dichter Shakespeare es gestattet hätte, dass ein gewisser T.M. (in der Ich-Form) seinem Epos »Lucrece« einen ergänzend kommentierenden Vers-Anhang (»*The ghost of Lucrece*«[56]) auf gleichem

55 Thomas Middleton »Our Other Shakespeare«, http://www.guardian.co.uk/stage/theatreblog/2008/jun/04/middletonourothershakespear

56 T.Middleton The ghost of Lucrece 1600, http://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A07500.0001.001?rgn=main;view=fulltext

poetischem Niveau im gleichen Buch folgen ließ. Dies wird literarisch und motivisch erst nachvollziehbar, wenn man erkennt, wer dieser Autor war und welche Absicht er mit diesem Anhang verfolgte**:** Da offenbar die wenigsten Zeitgenossen in »Lucrece« Hinweise der Schande des Dichters erkannt hatten, wird es einleuchtend, dass der Autor den Versuch unternahm, das Metaphorische seines Werkes kenntlicher zu machen. Man kann den Anhang »The Ghost of Lucrece« der 3.Auflage von Lucrece (by T.M. Gent) kaum anders interpretieren**:** T.M. lässt vielerorts die Dichotomie zwischen sich als Autor in der ersten Person [»*I*«,»*me*«,»*my*«] und seines »Stellvertreters« Tarquin in der dritten Person [»*he*«,»*him*«,»*Tarquin*«] erkennen (»*Tarquin the ravisher Oh that name*«, »*Tarquin the Roman***:** *I describe my shame*« »*Tarquin … where are thou fled*«, »*Tarquin The Night-owle*«[57]). Strophe 49 weist zugleich auf einen Frevel im Wort Tarquin [»*to tar the Queene*«] hin,

Aus T.M**:** The Ghost of Lucrece (1600- Strophe 49))

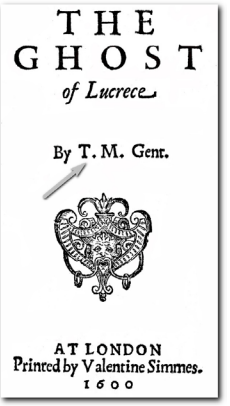
Loe,[looke] *under the base tipe of* ***Tarquin's name****,*
I *cipher figures of iniquity*
He *writes himself the shamer,* ***I*** *the shame,*
The Actor ***hee****, and* ***I*** *the tragedy*
The stage am ***I****, and* ***he*** *the historie***:**
The subject ***I****, and* ***he*** *the ravisher,*
He murdring me, made me my murderer.

Der Epilog stellt fest, dass die Königin an Tarquins[Marlowe's] Untergang Schuld hatte (»*Why givst thou suck to death?*«*)* und er dennoch nicht vollständig starb (»*death must not die till all be dead*«). Er sei jetzt mit seinem eigenen »Tod«, zuvor [nur] mit seiner Freveltat befleckt gewesen. (»*Now stain'd by death, before by ravishments.*«)

The Epilogue [auf die Königin]
aus T.M., »The Ghost of Lucrece« (1600),

Her teates, twixt whom an alablaster bridge
Parts each from other; like two christall bowles
(Standing aloofe upon the bodies ridge)
Beares chastities white-Nektar-flowing soules,
*O valley deckt with Floraes silver roules***:**
Why givest thou suck to death? *It wil be fed,*
For know, death must not die till all be dead.

And to conclude, her al in every sphaere,
(That like the Sunne on christall elements)
Did shine in cleerenesse bright, in brightnesse cleere,
Her head her skies, her soule her firmaments,


THE
GHOST
of Lucrece.
By T. M. Gent.
AT LONDON
Printed by Valentine Simmes.
1600

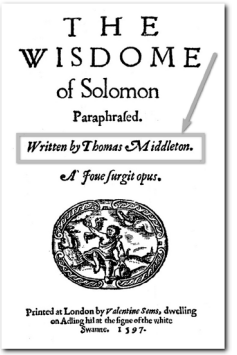
Anhang zu »Lucrece« in der 3. Auflage (1600) Autor :T.M [Thomas Middleton?] einziges Exemplar, entdeckt 1920

57 6 Strophen beginnen mit der Nachteule! s.Seite 559.

*Now s**taind by death, before by ravishments:***
***First Tarquin-life**, clad her in deaths array,*
***Now Tarquin-death, h**ath stolne her life away.*

Dass T.M. ein Pseudonym Marlowe's gewesen sein muss, passt zu der Einschätzung, dass die 1597 dem »Earl of Essex« zugegeigneten 612 Versstrophen(ababcc) in »**The Wisdome of Solomon Paraphrased.**«[58](s.Bild) auf Grund autobiografischer Assoziationen zu Marlowe's Schicksal kaum von einem »Thomas Middleton« in seinem 16.Lebensjahr geschrieben worden sein können. Man kann viele Verse wie beispielsweise aus Stanza 2, Chapter II

*, and **mask in death's disguise***
*And never think **that death new life can give;***
They say, life dead can never live again:
O thought{1}*, O words*{2}*, O deeds*{3}*, fond*{1}*, foolish*{2}*, vain!*{3}

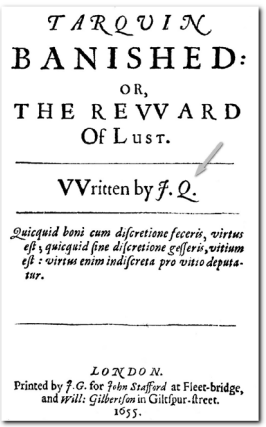

THE WISDOME of Solomon Paraphrased.
Written by Thomas Middleton.
Printed at London by Valentine Sims, dwelling on Adling hil at the signe of the white Swanne. 1597.

»The Wisdome of Solomon Paraphrased«. (1597) - Frühestes Werk von Thomas Middleton ?

unmittelbar nur als eine poetische Allegorie auf das Schicksal Marlowe's/alias Shakespeare begreifen.

John Quarles (J.Q.)

Auch die »*Annexions*« der 8. Auflage von Lucrece, »The Banishment of Tarquin« (S.Bild-**1655**, wahrscheinlich wesentlich früher konzipiert) konkretisieren die autobiografische Situation Marlowe's. Die entschleiernde Schlussfolgerung des betagten J.Q., in der »Epistle to the Reader«(1655), dass die bedauernswerte Lucretia nur deshalb starb, weil sie als Autor schuldig an ihrem eigenen Tode wurde, (»*so died poor Lucretia, blameable in nothing but **she was the Author of her own death***«) macht die ausgeprägte Fähigkeit einer ironisch dialektischen Betrachtungsweise Marlowe's deutlich. Der Autor, der am Ende seines Lebens unter dem Pseudonym »John Quarles« aus der Verbannung in Flandern schrieb, (Seite 587) liefert ein Indiz für Marlowe's Überleben. Dies zeigen die folgenden authentisch wirkenden biografischen Gedichtbeispiele recht eindeutig (Auszüge):


TARQUIN BANISHED: OR, THE REVVARD Of Lust.
VVritten by J. Q.
Quicquid boni cum discretione fecerit, virtus est; quicquid sine discretione gesserit, vitium est: virtus enim indiscreta pro vitio deputatur.
LONDON.
Printed by J.G. for John Stafford at Fleet-bridge, and Will: Gilbertson in Giltspur-street. 1655.

Poetischer Zusatz (Anhang) zu Shakespeare's »Lucrece« J.Q.(John Quarles) in der 8.Auflage(1655) -

58 Middletons Erstlingswerk. 1597. A.H.Bullen Schlussbewertung (1885)"... *much execrable verse, but I can conscientiously state that "The Wisdom of Solomon Paraphrased" is the most damnable piece of flatness that has ever fallen in my way. "* kann nur verstehbar werden vor Bullens Unkenntnis des wahren Schicksals des Dichters. http://archive.org/stream/worksthomasmiddoobullgoog#page/n157/mode/1up

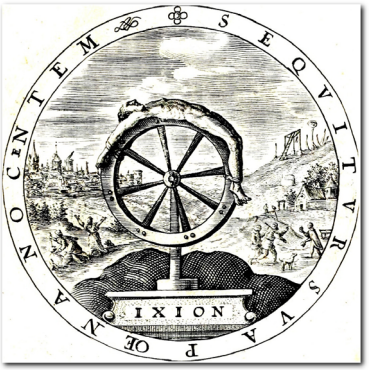
(Nr. 25, 26, 27, 46, 47)

»The Banishment of Tarquin«, John Quarles (1655)

25 The Consuls after serious debate
*Concerning **Tarquin**, did agree, his fate*
Should not be speedy death, but should be sent
Into a sad and lasting banishment,
That so his more deliberate thoughts might finde
To call his villainy to minde.
26 This news arriving unto Tarquins ears,
*He soon begins to argue his fears**:***
Must I be sent, cries he, into a place
Of no society, and there embrace
Perpetual woe ? Oh, How could hell contrive
*So great a plague to **keep me still alive?***
27 What shal I do in this extreme abyss
Of woe and torments? Death had been a blisse
Beyond expression; Ah ! Must wretched I
*Be so accurst t'offend, a**nd yet not die?***
*Oh must prodigious fate! Vile **Ixions wheel***
Had been a paradise to what I feel.

Schlussgedichte**:**

46 First, they encampe about his eares, and send
A party out of notes, which recommend
Themselves unto him, whilst affrightn'd he
Decayes, and reels into an extasie.
Then they assault him with full bodied notes
Discharged from the Engines of their throats
47 But Tarquin, not encourag'd to abide
So hot a Charge, falls down, and falling dy'd.
Which they perceiving presently arise
And flockt about him, and pickt out his eyes;
From which sad story we may well infer,
That Philomel abhors a Ravisher. [s.Indiz 23, S.307]



»**Ixions Wheel**
aus George Wither .
A Collection of Emblems, 1635

Schließlich bringen auch die Erläuterungen des Begriffes »*Chastity*« in »The English Treasury of Wit and Language« (1655-Faksimile Seite 179) den Autor John Cotgrave (Details S.307f) in Verbindung mit Marlowe/alias Shakespeare. Wenn Cotgrave die Tugend der Unbescholtenheit erläutert und am Beispiel der Lucretia fragt, ob die Tugend mehr wagte als Lucretia, die sich tötete, um Ihre Ehre zu retten, oder ob jene Tugend [des Autors] noch etwas viel wundersameres als all dies unternahm, um Ihren Namen unbefleckt (»*white*«) für die Nachwelt zu hinterlassen, so scheint der Autor zu enthüllen, dass das »noch Erstaunlichere« darin bestand, dass er der Nachwelt den Namen von Elisabeth dadurch rein erhalten konnte (»*to preserve her name white to posterity*«), indem er seine Identität auf-

gab**:** Er opferte seinen Namen zum Schutz von Name (»*to preserve her name*«) und Ehre der Königin (»*to save her honour*«) und kehrte nie mehr zu einem dauerhaft, neuen, einzigen Namen zurück.

Aus John Cotgrave »The English Treasury of Wit and Language« p.42 1655)
»Of Chastity, Continence« (Fettdruck und Unterstreichungen nicht im Original)

IS ***she***[chastity] *exceeding vertuous****?*** *is* ***she*** *most*
*Divinely chaste****?*** *Can* ***she*** *do more then blush*
*At wanton sounds****?*** *Will* ***she*** *be very angry*
At an immodest offer, and be frighted
*To heare it nam'd****?*** *does* ***she*** *use oft to pray*
*And weep****?*** *Would* ***she*** *be torn upon the rack*
Ere ***she*** *consent to stain one* ***Virgin*** *thought****?***
Or dares ***she*** *more then* ***Lucrece****, kill her selfe*
To save her honour*? Or do something more*
*Miraculous then all this t****o preserve***
Her name *white to posterity****?***

Der Sturm – Frühwerk oder Spätwerk?

Die erste (belegte) Aufführung von »Der Sturm« stammt vom November 1611. Die These, dass das Stück auf Berichten von Schiffbrüchigen beruhe, die auf den Bermudas (Azoren?) gestrandet und Ende 1610 nach England zurückgekehrt waren und deswegen »Der Sturm« als ein Spätwerk aufzufassen sei, ist nicht überzeugend. Eine fremde Vorlage für das Werk ist nicht bekannt. Es wurde viel darüber spekuliert, warum dieses vermeintliche Spätwerk Shakespeare's als *erstes* Werk in der »First Folio« erscheint. Die Geschichte des durch einen künstlichen Sturm gestrandeten Fürsten Prospero, der seinen Thron mithilfe der Magie zurückgewinnt, erscheint als plausible, autobiographische Metapher für das Schicksal Marlowe's**:** Er erlebte durch eine Intrige den Schiffbruch, die Katastrophe seines Lebens und erhielt es aber dank seiner »poetischen« Magie zurück.

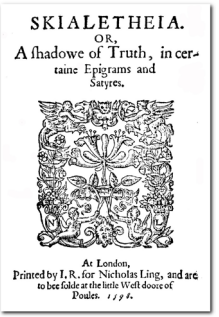
Eine Erklärung für die Platzierung des »Sturms« zu Anfang der »First Folio«[59] wäre, dass das Stück als Komödie ***nach* 1593** in den Neunzigerjahren geschrieben wurde. Ein »entsetzlicher« Sturm, durch eigene Mitwirkung ausgelöst[60], beendete Marlowe's Leben. Ab dieser Zeit schrieb er unter anderen Namen. Erst diese Interpretation macht den Schlussmonolog von Prospero verständlich. Darin wendet sich Prospero ein letztes Mal an das Publikum. Er bittet wegen seiner Verfehlungen (»*faults*«) und seiner Vergehen (»*crimes*«) um Begnadigung (»*mercy*«), um Verzei-

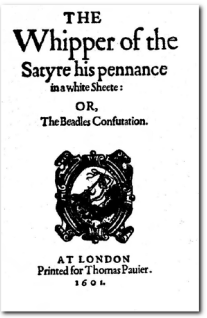
59 V. M. Vaughan und A. T. Vaughan**:** The Tempest, London 1999.
60 Prospero AktI/2**:***...the spectacle of the w*reck *I have with such provision in mine art so safely order'd...*

hung (»*pardon*«), um Nachsicht (»*indulgence*«) und Erlösung (»*set me free, frees all* «): Der Autor erklärt uns, dass sein Schicksal in den Händen der Menschen liege. Wenn diese ihm nicht verziehen, ihn nicht von seinen Fesseln oder Verfehlungen (er)lösten (»*release me from my bands*«), würde er in Verzweiflung enden. Auch wenn Prospero sein Herzogtum zurückerhielte, würde er, wenn der Leser ihm nicht vergebe, im übertragenen Sinn auf jener kahlen Insel bleiben müssen:

Prospero, Der Sturm (Epilog)

*»**Mercy** itself and frees all faults.*
As you from crimes would pardon'd be,
Let your indulgence set me free.«
»But release me from my bands
With the help of your good hands:
Gentle breath of yours, my sail
Must fill, or else my project fails,
Which was to please: Now I want
Spirits to enforce: Art to inchant,
And my ending is despair«


SKIALETHEIA.
OR,
A shadowe of Truth, in certaine Epigrams and Satyres.
At London,
Printed by I. R. for Nicholas Ling, and are to bee solde at the litle West doore of Poules. 1598.


THE
Whipper of the Satyre his pennance
in a white Sheete:
OR,
The Beadles Confutation.
AT LONDON
Printed for Thomas Pauier.
1601.

Edward Guilpin, »Skialethaia« (1598)
»The Whipper of the Satyre...« (1601)

Dem gestrandeten Prospero in »The Tempest«[61] entsprechen Tarquin in »Lucrece« und Leander in »Hero und Leander« - als literarisch variierte Metapher von Marlowe's Lebenskatastrophe. Miranda, Prosperos Tochter, die er allein auf der kahlen Insel großzieht, repräsentiert die Tugend seiner Schöpferkraft: Miranda als eine lateinische Wortschöpfung : »**Mira**« und »Anda« (das Wunderbare, zu Erschaffende).

Mit der Tugend von Mira befassen sich **1598** auffälliger Weise mehrere Epigramme in »**Skialethaia**. **Or A shadowe of truth**«(S.Bild) von Edward Guilpin. Der Autor erklärt, warum er den Namen Mira erfand. (»*Many aske Mira, why I nam'd thee so*?«). Eindrückliche Passagen in »**The Whipper of the Satyre his pennance in a white Sheete**«(**1601**, s.Bild) zusammen mit den Epigrammen über »Mira« (Nr.55, 59, 64) unterstützen die Annahme, dass Guilpin zu den Pseudonymen Marlowe's (s.Kap.11) gehört haben muss.

Der Epilog in »The Tempest« kann als ein »Hilferuf« aufgefasst werden, ihn, den Autor, aus seiner »tragischen« Situation (Verbannung, Verlust von Identität und Namen, Leben im Geheimen etc.) zu befreien. Stephen Greenblatt[62] rätselte 2004 darüber, warum sich der Dichter am Ende in der Maske des Prospero veranlasst sah, um Gnade und Verzeihung zu bitten, wie jemand, der um Nachsicht für ein

61 Es kann weder zufällig sein, dass das ornamentale Emblem von »The Tempest« der First Folio und von »Hamlet« (Q1-1603) bereits »Hekatompathia« (1582) von Thomas Watson schmückte, noch dass sich Watson dort extensiv in einem Sonett mit der Blume "Marigold" verglich .

62 Stephen Greenblatt: Will in the World: How Shakespeare became Shakespeare, New York 2004.

»Verbrechen« bittet.

> Greenblatt: »*Why, if* [Shakespeare] *is implicated in the figure of his magician hero, might he feel compelled to plead for indulgence, as if he were asking to be pardoned for a crime he had committed?*«

Während im Hinblick auf Shakspere's Leben Greenblatts Frage nicht beantwortet werden kann, gelingt dies, wenn man den »Sturm« als Metapher für Marlowe's Leben erkennt. Er wendet sich mittels Prospero in letzter Instanz an seine Zuschauer und bittet um Gnade (»*Mercy*«)[63] für seine von ihm mitverschuldete Lebenstragödie.

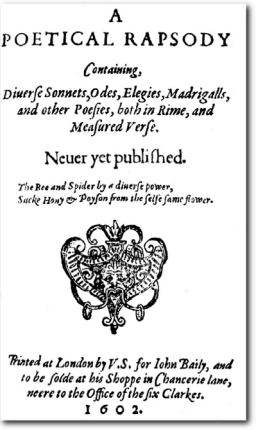
Davison und der Sturm

Um Gnade (»*mercy*«) und Erbarmen bittet auch das Sonett „To Pitty", das das Schicksal eines Francis Davisons beklagt. Es liest sich wie ein Schlüssel zum Schlussmonolog von Prospero. Davisons einziges Werk »A Poetical Rapsody« erschien 1602, verfasst 1595[64]. Wahrscheinlich verbirgt sich auch hinter Davison Marlowe/alias Shakespeare. Das Sonett „To Pitty" unterstützt die These, dass der „Der Sturm" ein Frühwerk war. In der ersten Auflage (1602) heisst es, man möge der Tugend des Erbarmens und Mitleids mitteilen, dass er lebe, und lebend(!) um Gnade flehe. (*Tell her* [Elisabeth I] *I live, and living, cry for grace*,).

SONNET V. -TO PITTY
(Francis Davison-A Poeticall Rhapsody) 1602

1 *Wake,* ***Pitty****, wake! For thou hast slept too long*
2 *Within the tig'rish heart of that fierce fair,*
3 *Who ruins most where most she should repair,*
4 *And where she owes most right, doth greatest wrong.*
5 *Wake,* ***Pitty****, wake ! OH do no more prolong*
6 *Thy needful help, but quickly hear my prayer;*
7 *Qickly, alas ! for otherwise despair,*
8 *By guilty death, will end my guiltless wrong.*
9 *Sweet* ***Pity****, wake, and tell my cruell sweet,*
10 *That if my death her honour* [Elisabeth I.] *might increase,*
11 *I would lay down my life at her proud feete,*
12 *And willing die, and dying, hold my peace.*
13 ***Tell her I live, and living, crie for grace***
14 *Because my death her glory would deface.*

13 [**And onely live, and living mercy cry,**
14 Because her glory in my death will dy.]
2.Auflage 1608, Textänderung nach Tod von Elisabeth


A
POETICAL RAPSODY
Containing,
Diuerſe Sonnets, Odes, Elegies, Madrigalls, and other Poeſies, both in Rime, and Meaſured Verſe.
Neuer yet publiſhed.
The Bee and Spider by diuerſe power, Suck Hony & Poyſon from the ſelfe ſame flower.
Printed at London by V.S. for Iohn Baily, and to be ſolde at his Shoppe in Chancerie lane, neere to the Office of the ſix Clarkes.
1602.

Francis Davison
»A Poetical Rhapsody« 1602
zugeeignet Lord of Pembroke , William Herbert

63 Ein Zusammenhang zu Raph Crane's "The Works of Mercy"s.(1621) ist zu vermuten (S.196)

64 Aus Epistle to the reader. *Mine owne* [poems] *were made most of them sixe or seven yeres since, at idle times as I journayed up and down during my Travails(!)* S.auch Sir Egerton Brydges,N&Q (1852) VI.150.248 -

Diese sprachlich-inhaltliche Nähe zu Shakespeare's »Der Sturm« ist kein Einzelfall. Sie ist auch erfahrbahr bei anderen Dichtungen von Davison, wie beispielsweise im Sonett XII, oder bei anderen Dichterpseudonymen wie George Wither (S.Emblem, Gedicht I/13, nicht abgebildet- bzgl. George Wither, S.Seite 587ff)

Comparison of his Hart to a Tempest-beaten Ship
*(***Sonett XII**, aus F.Davison, A Poetical Rhapsody 1602*)*

Like a Sea-tossed Barke with tackling spent,
And Starres obscur'd his watry iornies guide
By lowd tempestuous windes and raging tide,
From wave to wave with dreadful fury sent,
(….)
For from your frowns do spring my sighes & teares…
Teares flow like seas, & sighes like winds do bloe
Whose joyned rage most violently beares
My Tempest-beaten hart from woe to woe.
And if your Eyes shine not that I may shun it,
On Rocke, despaire, my sighes, and teares wil run it

Aus »A Collection of Emblems« (1644) von George Wither -
Zugehöriges Gedicht (Buch I, 13- nicht abgebildet) ergibt starke Assoziationen zu Shakespeare's Sturm (S.auch S.334).

Marlowe's »Doktor Faustus« Shakespeare's Prospero

Der Protagonist Prospero in »Der Sturm« zeigt nach Meinung von Experten[65] eine enge Verbindung zu Marlowe's »Dr. Faustus«. In keinem anderen Shakespeare-Stück spielt der Zauberer eine so große Rolle. Zwischen Marlowe's Faust (B-Text) und Shakespeare's »Die lustigen Weiber von Windsor« gibt es ähnliche Parallelen.[66] So heisst es in Shakespeare's »Der Sturm« Akt 4, Szene 5:

Bardolph**:**

»Run away with the cozeners; for so soon as I came beyond Eton, they threw me off from behind one of them, in a slough of mire; and set spurs and away, like ***three German devils, three Doctor Faustuses.«***

Manche Experten vermuteten, dass es sich um eine Anspielung auf Marlowe's »Faustus« handele[67] und Shakespeare den »Sturm« in gewissem Sinn umgeschrieben habe. Obwohl das Grundmotiv der Faust-Legende (der Teufelspakt) im »Sturm« zu fehlen scheint, sind doch verschiedene Einzelheiten auffällig**:** Die Quellen des Stücks sprechen von den Inseln des Teufels (»*The Devil's Ilands*«) und von »*a desert habitation for Devils*«, auch beginnt das Stück mit Blitz und Donner, die stets – wie im »Faustus« – das Erscheinen des Bösen signalisieren. Die ausgiebigen Feuerbeschreibungen (Akt I, Szene 2) treten auch bei den ersten Beschwörun-

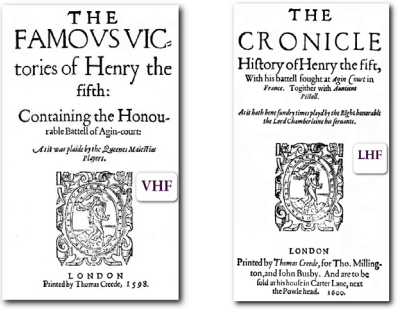
65 J.S:Mebane, Metadrama and the visonary Imagination on Dr.Faustsu and the Tempest. South Atlantic Review 1988
66 Robert A.H.Smith, Doctor Faustus and the Merry Wives of Windsor.The Rev.of Engl. Studies,199
67 Faustus[lat.]/Prospero[ital.] = Der Glückliche, beide der Magie ergeben

gen des Teufels in »Faustus« auf.
Prospero verfügt über dieselben Kräfte, die Sycorax durch ihren Pakt mit dem Teufel Setebos erwarb. Wie die Beschwörung ist auch der Pakt im »Sturm« verdrängt, durch Projektion auf die Hexe, die im Stück gar nicht auftritt. Verschiedene Charaktere in »Der Sturm« suchen vielfach den Teufel.

Man bedenke auch, dass der A-Text von Marlowe's »Faustus« aus dem Jahr 1604 (elf Jahre nach Marlowe's vermeintlichem Tod) von demselben George Eld gedruckt wurde, der auch die Sonette von Shake-speare für Thomas Torpe (TT) druckte.

Heinrich der Fünfte, Heinrich IV/1 und IV/2 (Lancaster Trilogie)

Frühfassung (The Famous **V**ictories 1594 of **H**enry the **F**ifth, **VHF**)



Links: Frühfassung »The Famous **V**ictories of **H**enry the **F**ifth«*(VHF 1598)* eines unbekannten Autors (Marlowe?) und Rechts: Q1 von Shakespeare's »The Chronicle History of Henry The Fifth«(1600) beim selben Drucker in Auftrag gegeben.

Shakespeare's Drama »The **L**ife of **H**enry the **F**ifth« (**LHF**) der First Folio erschien zuerst 1600 als Quarto(Q1) unter dem Titel »The Chronicle History of Henry The Fift«(S. Bild, rechts). Die Prolog- und Texteinteilungen (Akte) fehlten noch, der Q1 Text war nur halb so lang wie die Folio-Version(1623).

Experten gerieten bei der Frage in Erklärungsnotstand, in welcher Beziehung LHF zu dem nur 2 Jahre zuvor (1598) gedruckten Werk eines anonymen Dichters „The Famous **V**ictories of **H**enry the **F**ifth" (**VHF**-s.Bild) stand, das 1594 im Stationers Register eingereicht wurde, aber erst 4 Jahre später die Druckerlaubnis erhielt. Zahlreiche Zeitgenossen sind als mögliche Autoren diskutiert worden (so Edward de Vere, Shakespeare, u.a). VHF hat unverkennbare Ähnlichkeiten hinsichtlich des Titels und Titelemblems, des gesamten Designs der Lancester Trilogie[68], der Charaktere (John Oldcastle, Ned, Thief, Robin Pewterer) und der Dialoge zu Shakespeare's LHF bzw. Heinrich IV/1+2, so dass die Frage entstehen musste, welcher Autor von wem entlehnt habe?
Die plausibelste Möglichkeit, dass beide Stücke der Feder desselben Autors entstammt sein könnten, konnte noch nicht erwogen werden. Charles Knight, dem früh in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts die »Plagiate« aufgefallen waren, stellte zu den Apokryphen wie etwa VHF fest (S.Seite 623ff)**:**

68 M.Ward The Famous Victories of Henry V**:** Its Place in Elizabethan Dramatic Literature. The Review of English Studies 1928

That an author should so closely repeat himself is at least unusual, that anyone should so openly plagiarize from the works of a living writer universally known and where detection were be certain, is next to incredible…[69]

LHF benötigte keine neue Lizenz im »Stationaries Register«. Die Zeitgenossen müssen davon ausgegangen sein, dass es sich um eine adaptierte komplettere Fassung des gleichen Autors handelte, der zuvor das Stück VHF geschrieben hatte.

VHF wird im Gegensatz zu LHF nicht als literarisch hochstehendes, aber witziges und extrem unterhaltsames Stück eines überbordend kreativen Autors mit vielen komischen Clown- und Aktionsszenen gesehen, wobei Derrick in VHF als der frühe Counterpart des Falstaff in LHF erkannt wurde. In welchem Alter der Autor das Stück ursprünglich konzipiert hat, wird kontrovers diskutiert**:** Die Annahme, dass VHF ein frühes Werk des hochbegabten Knaben Marlowe war, besitzt erhebliche Plausibilität, da zum Beispiel erotische Anspielungen oder „anspruchsvolle" Worte noch fehlten, und Personen wie „John Cobbler" (Marlowe's Vater »John« war Schuhmacher) oder andere Bezugnahmen (s.unten) vorkamen. Vor der Drucklegung des Stückes 1598 dürfte der Autor, der »verborgene« Marlowe Adaptationen vorgenommen haben.

Es wäre zuviel des Zufalls, dass zu Beginn von VHF dem König über Sir John Oldcastle (Iockey) die Nachricht überbracht wird, dass eine Meile von London, ***in Deptford*** unter Aufschrei und Weinen in der letzten Nacht sein Mann »uns« verlassen habe, und der König das Leben des Mannes verschont habe [analog zum Verschwinden von Marlowe in Deptford]…

Aus (The famous Victories of Henry the Fifth - VHF)1598, Akt I/1

Heinrich 5**:** *.....whereabouts are we?*
Tom**:** *My Lord, we are now about a mile off London*
Heinrich 5 (enters Iockey *[Sir John Oldcastle]*)**:**
how now Iockey *what newes with thee?*
Iockey**:** *Faith my Lord, such* ***newes*** *as passeth,*
For the ***Town of*** Detford *is risen,*
With hue and crie after your man,
Which parted from us the last night
Heinrich 5 **:** *Well it skils not, I'll save the vilaines life***:**

Auf eine Vielzahl solcher Anspielungen in VHF (eingereicht **1594**) zu Marlowe's vorausgegangenem Schicksal **1593** kann nicht detailliert eingegangen werden. (wie z.B.**:** • *»the* ***20 day of May last past(!)*** *in the fourteen yeare of the raigne of our souveraigne Lord King Henry the fourth*[70] «, •»*...the law must passe on him*[Marlowe]**,**

69 The Apocryphal William Shakespeare http://apocryphalshakespeare.com/the-taming-of-a-shrew.html

70 Marlowe's exakter Vorladungstag vor den Kronrat im Jahr zuvor- Die Datierung für Henry IV entspricht nicht der historischen Realität]

according to justice then he must be executed...I am sorry that it falls out so«). Sie können wenig Zweifel daran lassen, dass VHF von Marlowe geschrieben worden sein muss.

Heinrich VI. und Richard III.

»Heinrich VI.« wurde wahrscheinlich zwischen 1589 und 1592 geschrieben. Zu dieser Zeit war von Shakespeare oder Shakspere noch nicht die Rede. »Heinrich VI.« zählt mit »Richard III.« zu den Stücken der sogenannten »York-Tetralogie«, der Geschichte über die »Rosenkriege«. Durch den gewachsenen englischen Patriotismus in der Zeit des Sieges über die Armada (1588) waren Historiendramen beim Theaterpublikum populär.

Als wichtige Quellen für die »York-Tetralogie« gelten Raphael Holinsheds »Chronicles of England, Scotland and Ireland« (1577 erste, 1587 zweite Auflage). Marlowe dürfte bereits die erste Auflage sowie Edward Halls »The Union of two noble and Illustrious Families York and Lancaster« (1548) gekannt haben. Der Einfluss von Marlowe in den drei Teilen von »Heinrich VI.« ist früh erkannt worden. 1886 schrieb A.W.Verity in**:** »The influence of Christopher Marlowe on Shakespeare's earlier Style«[71]**:**

> *»Among the plays assigned to Shakespeare there are four of which it is practically certain, that Marlowe was a part author; they are of course Henry VI parts I, II, and III and Titus Andronicus.«*

Aus Philip Henslowes Tagebüchern[72] wissen wir, dass Teil 1 von »Heinrich VI.« zum ersten Mal ohne Nennung eines Autors am 3.März 1591 im Rose Theater von den Lord Strange's Men gespielt und allein zwischen 1591 und 1597 sechzehn Mal aufgeführt wurde, zur selben Zeit, als auch andere Stücke von Marlowe erfolgreich waren. Es ist nicht bekannt, dass Shakspere zu irgendeiner Zeit Verbindungen zu den »Lord Strange's Men« oder den »Pembroke's Men« hatte. Dass Historiendramen wie »Heinrich VI./1« bereits früh aufgeführt wurden, weiß man auch aus »Pierce Penilesse«[73] (registriert im August 1592) von Thomas Nashe, einem Dichterkollegen Marlowe's. Nashe beschreibt die Hauptfigur Lord Talbot und den grossen Erfolg des Stückes**:**

> *»Nay, what if I prove **plays** to be no extreme, but a rare exercise of virtue? First, for the subject of them, (for the most part) it is borrowed out of our English chronicles, wherein our forefathers' valiant acts (that have lain long buried in rusty brass and*

[71] A. W. Verity**:** The influence of Christopher Marlowe on Shakespeare's earlier Style, Cambridge 1885; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/influenceofchrisooveriuoft#page/n5/mode/2up

[72] Walter W. Greg, Henslowes Diary, London 1908; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/henslowesdiaryo2hensuoft#page/n19/mode/2up

[73] Vgl. Ronald B. McKerrow (Hg.)**:** The works of Thomas Nashe, London 1903; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/worksthomasnashoomckegoog#page/n10/mode/2up

worm-eaten books) are revived, and they themselves raised from the grave of oblivion, and brought to plead their aged honors in open presence; than which, what can be a sharper reproof to these degenerate effeminate days of ours? How would it have joyed brave Talbot, the terror of the French, to think that after he had lain two hundred years in his tomb, he should triumph again on the stage, and have his bones new embalmed with the tears of ***ten thousand spectators*** *at least (at several times) who in the tragedian that represents his person imagine they behold him fresh bleeding.«*

Das Stück »Heinrich VI./Teil I« kann den Zeitgenossen nicht als ein Drama von Shakspere bekannt gewesen sein. Es wurde erstmals in der »First Folio« (1623) gedruckt und kann somit erst lange nach Shakspere's Tod mit seinem Namen assoziiert worden sein. Zeitgenössische Quellen verraten, dass 1592 bereits der zweite (?) und dritte Teil von »Heinrich VI.« existiert haben muss**:** Der im Mai 1592 verstorbene Dramatiker Robert Greene hatte in seiner Todesbeichte »Groatsworth of Wit« (S.S.87ff.) bereits die berühmte Zeile aus Heinrich VI./3 parodiert**:**

»Heinrich VI./3« (Akt 1, Szene 4)**:**

Tygers hart wrapt in a ***Womens*** *Hyde«*
(Tigerherz, in Weiberhaut gesteckt)

als**:**

»Tygers hart wrapt in a ***Players*** *Hyde«*
(Tigerherz, in Mimenhaut gesteckt)

Die Theatertruppe der Pembroke's Men, die die frühe Fassung von »Heinrich VI/3 (»The True Tragedie«) spielte, wurde von Henry Herbert, 2nd Earl of Pembroke, dem Ehemann von Mary Sidney, der Countess of Pembroke, (1561–1621) gebildet. Ihr hat Marlowe eine Zueignung gewidmet.[74] Ihren beiden Söhnen (*»The Incomparable Pair«*) William Herbert, 3rd Earl of Pembroke (1580–1630), und Philip Herbert (1584–1649), wurde Shakespeare's »First Folio« zugeeignet, die sie finanzierten.

Alfred Leslie Rowse[75] begründet die Feststellung, dass »Heinrich VI./1« das erste Drama von Shakespeare sein müsse, folgendermaßen**:**

»This is almost certainly Shakespeare's first play the ***dominant influence observable again and again in Henry VI is Marlowe's****. He had patented this grandiloquent poetic diction, in splendid blank verse, in Tamburlaine … **Marlowe** was the senior, the initiator, the leader; but the influence was not all one way. Before he died, so lamentably, he copies from Henry VI and wrote Edward II.«*

Man mache sich eine solch abwegige Äußerung klar**:** Shakespeare habe sich Marlowe's hochtrabende poetische »Diktion« *(»grandiloquent poetic diction«)*, seine glänzenden Blankverse *(»splendid blank verse«)* »patentiert«. Marlowe, ein bereits im Zenith seines Könnens stehender Dramatiker (*»the senior, the initiator, the leader«*), der bereits so erfolgreiche Dramen wie »Doktor Faustus«, »Tamerlan« (Teil

[74] Dedication to Mary Herbert, Countess of Pembroke, **:** http://www.rey.prestel.co.uk/pembroke.htm
[75] Alfred Leslie Rowse**:** The annotated Shakespeare, London 1978.

1 und 2) etc. geschrieben hatte, wird bezichtigt, er habe aus »Heinrich VI.«, dem Drama eines unbekannten, gleichaltrigen »Neulings« kopieren müssen, um seinen »Edward II.« zu schreiben (»*he copies from Henry*«).

»Heinrich VI./Teil 2« wurde erstmals am 12. März 1594 im Druckerregister der Stationer's Company eingereicht und im selben Jahr gedruckt unter dem Titel »The First Part of the Contention Betwixt the Two Famous Houses of York and Lancaster« (Nachdruck 1600 als Q2 und 1619 als Q3). »Heinrich VI./3« wurde im Jahr 1595 als »The true Tragedie of Richard Duke of Yorke, and the death of good King Henrie the Sixt« gedruckt, 1595 oftmals gespielt (»*acted by The Right Honourable Earle of Pembroke his Servants«)* und auch 1600 aufgeführt. Das Stück steht schon ganz im Schatten der düsteren Gestalt des buckligen Richard von Gloucester, des späteren Richard III., der an Tamerlans Pathos und Übersteigerung und an den schwülstigen Ausdruck (»Euphuismus«) Marlowe's erinnert. Das Stück bereitete den Boden für »The Tragedy of King Richard III« mit Figuren wie dem Graf von Gloucester oder dem Bischof von Winchester.

In der »First Folio« weichen die Texte der »Streit«-Dramen »Heinrich VI./1–3« erheblich von den Frühversionen ab. Das 1592 ohne Nennung eines Autors aufgeführte Drama »The True Tragedy, Heinrich VI./3« ist aufgrund der massiven Textparallelen zu anderen Stücken Marlowe's nach Tucker Brooke[76] definitiv von Marlowe geschrieben worden. 30 Jahre später wurden zwei Drittel aller Zeilen unverändert in der »First Folio« in »Heinrich VI./3« übernommen. Die Verantwortung, dieses umgearbeitete Stück 1623 unter dem neuen Namen »The Third part of King Henry the Sixt« zu veröffentlichen, soll den »Nachfolgern« der Lord Strange's Men (wahrscheinlicher Marlowe) oblegen haben, die das ursprüngliche Stück auch im Jahre 1595 aufführten.

Eindrückliche Textparallelen[77](**Anlage 8,** S.S.669) machen deutlich, dass Marlowe der Autor von »Heinrich VI.« gewesen sein muss.- »Richard III.« der First Folio enthält im Vergleich zur frühen Quarto-Ausgabe (Q1, 1597) nicht nur auffällige Zusätze, sondern auch eine große Anzahl von minutiösen Verbesserungen in Metrik und Sprache, die das Resultat sorgfältiger Revisionen gewesen sein müssen. James Spedding versuchte nachzuweisen, dass diese Änderungen nur der Dichter selbst vorgenommen haben könne.[78] Die Dispute von Experten über die Autorschaft der unterschiedlichen, zeitlich weit auseinanderliegenden Ausgaben von »Richard III.« entstanden, weil es unvorstellbar war, dass der Dichter der Quarto-Ausgabe in der Zeit der Entstehung der»First-Folio« (1616–1623) noch lebte.

[76] Tucker Brooke: The Authorship of the Second and Third Parts of »King Henry VI« New Haven 1912; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/authorshipseconoobroogoog#page/n4/mode/2up

[77] Aus: Calvin Hoffman: The Murder of the Man who was Shakespeare, New York 1955.

[78] O. Pape: Über die Entstehung der ersten Quarto von Shakespeare's Richard III. Dissertation, Berlin 1906; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/berdieentstehunoogoog#page/n3/mode/2up.

Titus Andronicus

Bei »Titus Andronicus« und anderen frühen Stücken, die aufgrund ihrer Existenz in der »First Folio« als der Feder Shakespeare's entstammend angesehen werden, gab es schon zu Anfang des 20. Jahrhunderts Debatten darüber, dass das Stück nicht von Shakespeare stammen könne. A.W. Verity[79] schrieb bereits 1886:

> *»Among the plays assigned to Shakespeare there are four of which it is practically certain that Marlowe was a part author; they are of course Henry VI – I, II, III and TitusAndronicus.«*

J.M.Robertson[80] lehnte es 1905 kategorisch ab, Shakespeare eine Mitarbeit an »Titus Andronicus« zuzugestehen. Da Marlowe zu jener Zeit noch nicht als Autorschaftskandidat in Erwägung gezogen wurde, machte er sich die Überzeugung zu eigen, dass Peele, Greene oder auch Lodge den größten Anteil an der Schöpfung dieses Werkes haben müssten. Den zwei Standardargumenten für die Zuordnung von »Titus Andronicus« zu Shakespeare, nämlich dass es 1598 in Francis Meres »Palladis Tamia« erwähnt und in der »First« Folio gedruckt wurde, konnte er sich nicht anschließen, weil damit die zwei wichtigsten Fragen unbeantwortet blieben, warum »Titus Andronicus« drei Mal während Shakspere's Lebenszeit *anonym* veröffentlicht und warum es ursprünglich von *Theatergesellschaften* aufgeführt wurde, mit denen Shakspere nie nachweislich in Verbindung stand[81]: Der Titeltext des Quarto von 1594 stellt fest, dass das Stück von drei Theatergruppen, den »Pembroke's Men«, den »Lord Derby's Men« und den »Sussex's Men« aufgeführt wurde. Die Lord Derby's Men waren zuvor die Lord Strange's Men.

Robertson ließ es offen, ob es sich bei »Titus« um ein älteres Stück (1590, 1592?) handele. Es sei in jedem Fall revidiert und 1594 »neu« herausgebracht worden, als Marlowe »offiziell« tot war. Es behandelt ähnlich wie das im gleichen Jahr erschienene Epos »Lucretia«(1594) das Thema der Schändung und des Ehrverlustes (S.299.) Der Text der »First Folio« wurde von der Q3-Fassung übernommen und ergänzt. Dabei muss eine Revision des Stückes erfolgt sein, da eine eindrückliche neue Szene (Akt III, Szene 2) hinzukam, die man nur in der »First Folio«, nicht aber in den Quartos findet. Diese neue Szene (nach 1611 entstanden?) ist bemerkenswert und kann als eine Metapher für Marlowe's tragisches Schicksal (»*this hollow prison of my flesh*« …»*unknit that sorrow-wreathen knot*« … »*a deed of death done on the innocent*«) verständlich werden.

Zahlreiche Shakespeare-Experten sind sich darüber einig, dass »Titus Androni-

[79] A. W. Verity: The influence of Christopher Marlowe on Shakespeare's earlier Style, Cambridge 1886, S.104; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/influenceofchrisooveri#page/104/mode/2up

[80] John M. Robertson: Did Shakespeare write »Titus Andronicus«? A Study in Elizabethan Literature, London 1905; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/didshakespearewrooroberich#page/n5/mode/2up

[81] Die Einschätzung passt zu der Vermutung, wer sich hinter Francis Meres verbirgt (S.316)

cus« enge Beziehungen zu Marlowe aufweist. So schrieb 1926 A.M.Witherspoon[82], Herausgeber der »The Yale Shakespeare«-Edition:

> *»The character of Aaron is by almost all critics conceded to be modeled on Marlowe's Barabas and Ithamore. Much of the verse also, if not Marlowe's, is close imitation of that poets line.«*

Der Text selbst weist in vieler Hinsicht auf Marlowe hin. Allein sechs Mal findet eine Bezugnahme zu Dido statt. In einer Liebesszene mit Aaron (Akt 2, Szene 3) erinnert Tamara an die Szene in »Dido, Königin von Karthago«. Es erstaunt, woher Tamara die Einzelheiten des Marlowe-Stücks kannte.

Textparallelen zwischen Shakespeare's »Titus Andronicus« und Marlowe's Stükken stützen die These der personalen Identität beider Dichter. Beipiele:

Werk von **Marlowe**	Titus Andronicus (**Shakespeare**)
Tamerlan	
Ah, Shepheard, pity my ***distressed plight***	*Comfort his* ***distressed plight***
And angels ***dive into the pools*** *of hell*	*I'll* ***dive into the burning lake*** *below*
Hero und Leander	
she, wanting no excuse ***to feed him with delays …***	*He doth me double wrong* ***to feed me with delays.***
Edward II.	
My swelling heart *for very anger breaks*	*The venomous malice of* ***my swelling heart***

Auch lassen spezifische Textanalogien zwischen »Titus«, »Heinrich VI./1« und den Sonetten einen gemeinsamen Autor annehmen. Demetrius, Tamaras Sohn, spricht in »Titus« über Lavinia (Akt 2, Szene 1):

> *»She is a woman,* ***therefore to be woo'd***
> *She is a woman,* ***therefore to be won;***
> *She is Lavinia,* ***therefore to be lov'd«***

Auffallend ähnlich klingt dies in Shakespeare's Sonett 41:

> *»Gentle thou art, and* ***therefore to be won,***
> *Beauteous thou art,* ***therefore to be assailed«***

Das Gleiche gilt für »Heinrich VI/I« (V/3):

> *»She's beautiful, and* ***therefore to be woo'd***
> *She is a woman,* ***therefore to be won«***

Edward III.

82 A.M:Witherspoon,The Tragedy of Titus Andronicus, Yale Univ.Press 1926

1596 wurde »Edward III.« ***anonym*** als Quarto gedruckt. Dass das Stück nicht Shakespeare zugeschrieben werden könne, folgerten Experten daraus, dass es weder 1598 von Francis Meres in »Palladis Tamia« erwähnt noch in der »First Folio« oder in späteren Folios enthalten war. Lange galt es als literarisch zu »schwach«, um von Shakespeare stammen zu können. Andere haben dem Stück neben den frühen Shakespeare-Dramen »König Johann« und »Heinrich VI.« einen gleichwertigen literarischen Rang eingeräumt und textlich-stilistische Ähnlichkeiten zu den Sonetten und Shakespeare-Szenen bescheinigt.

Thomas Merriam[1] kam in einer linguistischen Analyse im Jahr 2000 zu der Überzeugung, dass »Edward III.« ursprünglich einem Manuskript Marlowe's entstammt sein müsse, das später von Shakespeare umgearbeitet und ergänzt wurde. Es erstaunt , dass noch im 21. Jahrhundert Experten zu solchen Schlussfolgerungen gelangten (*»reworked and added to by Shakespeare, possibly after Marlowe's death in 1593«)*, ohne nicht wenigstens die alternative These einer Marlowe'schen Autorschaft zu erwägen. Der wesentliche Grund für die Nichtberücksichtigung von »Edward III.« als Shakespeare-Stück in den Folios war wohl, dass darin zahlreiche Verspottungen von Schottland und den Schotten vorkamen**:** In einem Brief vom 15. April 1598 an William Cecil berichtet George Nicholson (Agent von Königin Elisabeth) über öffentliche Unruhen wegen einer gefährlichen »schottischen Komödie« auf Londoner Bühnen. Man muss das Stück als politisch zu gefährlich und spaltend angsehen haben (insbesondere angesichts der sich abzeichnenden Thronfolge von Jakob I). »Edward III« wurde dauerhaft zensiert, verbannt und (aus Staatsräson?) nicht mehr in eine spätere Folioausgabe aufgenommen.

In »Edward III.« (Akt II, Szene 1) werden kaum verkennbare textliche Analogien zu Marlowe und seinen Stücken sichtbar. Verblüffend sind dabei Parallelen zu einigen der Shakespeare'schen Sonette**:**

»Lilies that fester smell far worse than weeds« [Edward III 2, 1]
»Lilies that fester smell far worde than weeds« [Sonett 94]

»His cheeks put on their scarlet ornaments« [Edward III 2, 1]
»That have profaned their scarlet ornaments« [Sonett 142]

In Akt 3 Szene 2 spielt der Dichter auf sein Epos »Hero und Leander« an**:**

»Fairer thou art by far than ***Hero*** *was*
Beardless ***Leander*** *nor so strong as I***:**
He sworn an easy current for his love,
But I will through a ***Hellespont*** *of blood,*
To arrive at Cestus wher my hero lies.«

und macht sich selbst in der Figur des Lodowick als das Dichtertalent am Hofe kenntlich, der allein den »Tamerlan« schrieb. Wie käme ein anderer Dichter da-

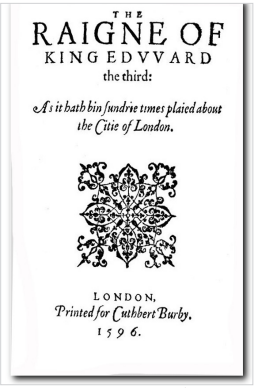
[1] Thomas Meriam: Marlowe Versus Kyd as Author of Edward III I.i, III, and V, in: Notes and Queries (2009) 56 (4), S.549–551.

rauf, sich so ausgiebig und von sich selbst überzeugt als Dichter zu identifizieren, der allein in der Lage sei, über die Tränen eines »tartarischen« Fürsten, über den hartherzigen Skythen[Tamburlaine] zu schreiben?

Verdeckte Hinweise auf »eigenwerbende« Lobpreisungen auf Marlowe sind in verschiedenen Shakespeare Stücken zu finden (z.B. Dido in »Hamlet«, Hero und Leander in »2 Herren aus Verona«, Tamerlan in »König Lear« und in »King John«, aber auch bei anderen Dichtern, die als Pseudonyme Marlowe's gesehen werden (wie z.B. »The Jew of Malta« in Richard Barnfields »Greenes Funeral«(1594), »Das Massaker von Paris« in Nicholas Bretons »Wits Trenchmour«(1597) und in William Clarke's »Polimanteia«(1595), »Tamburlaine« in Richard Brathwaites »A Strappado for the Divell«(1615) u.a. Kein anderer Poet (außer Marlowe) kann mit dem Poeten Lodowick in dem Monolog des Monarchen Edward III gemeint sein:

Aus »**Edward III.**« (Akt 2, Szene 1)**:**

*»This fellow is **well read in poetry**,*
*And hath a **lusty and persuasive spirit;***
(…)
*Now, LODOWICK, invocate some **golden Muse,***
*To bring thee hither an **enchanted pen,***
That may for sighs set down true sighs indeed,
Talking of grief, to make thee ready groan;
And when thou writest of tears, encouch the word
Before and after with such sweet laments,
*That it may raise drops in a **Tartar's eye**,*
*And make a **flintheart Scythian pitiful;***
*For so much moving hath a **Poet's pen:***
*Then, if thou **be a Poet**, move thou so,*
And be enriched by thy sovereign's love.
For, if the touch of sweet concordant strings
Could force attendance in the ears of hell,
*How much more shall the strains of **poets' wit***
Beguile and ravish soft and humane minds?«


THE
RAIGNE OF
KING EDVVARD
the third:
As it hath bin sundrie times plaied about
the Citie of London.
LONDON,
Printed for Cuthbert Burby.
1596.

1596, Anonym erschienenes Theaterstück »Edward III« nicht enthalten in der First Folio. (Autorschaft Marlowes bisher nicht anerkannt)

Robert Greene war 1590 der Überzeugung, »Edward III.« sei Marlowe's Stück und der Schauspieler, der die Rolle des Schwarzen Prinzen verkörperte, sei Edward Alleyn. Es gibt keine Anzeichen, dass es zu jener Zeit überhaupt eine Kontroverse um die Autorschaft von »Edward III.« gab. Bereits 1590, zwei Jahre vor seiner berühmten »Shake-scene«-Referenz (1592-S.S.87ff), hat sich Robert Greene in ähnlicher Weise auf Marlowe und Edward Alleyn bezogen, als er schrieb**:**

»Why Roscius[Alleyn]*, art thou proud with Aesop's **crow** being pranct with the glory of other **feathers?** Of thyself thou canst say nothing, and if the **Cobbler***[Marlowe] *hath taught thee to say **Ave Caesar**, disdain not thy tutor because thou pratest in a King's Chamber«*

Marlowe (»*the Cobbler*«!) sei es gewesen, der Alleyn (»Roscius«) den Text »Ave Caesar« beibrachte. Außer in »Edward III.« kommt in keinem Marlowe oder

Shakespeare zugeschriebenen Stück »Ave Caesar« vor. Die Referenz Greenes kann sich also nur auf »Edward III.«(Akt I/1) bezogen haben:

> *»As cheerful sounding to my youthful spleen*
> *This tumult is of wae's increasing broils,*
> *As, at the Coronation of a king,*
> *The joyful clamours of the people are,*
> *When **Ave, Caesar!** they pronounce aloud.«*

Auch in Thomas Nashes Pamphlet »Pierce Penilesse«[2] werden Robert Greenes Anschuldigungen wiederholt:

> *»The next object that encounters my eyes, is some such obscure vpstart gallants, as, without desert of seruice are raised from the plough, to be checkmate with Princes: and these I can no better compare than to creatures that are bred Sine coitu, as crickets in chimnies (…). but that better places should bee possessed by coystrels, and the **Cobblers crowe** for **crying but Ave Cæsar**, bee more esteemed than rarer birds that haue warbled sweeter notes vnrewarded.«*

Nashe identifiziert Alleyn sowohl als »*the cobblers crow*« [die »Krähe des Schuhmachers«, den Hauptdarsteller in Marlowe's Stück] als auch als den Sprecher des »Ave Caesar« aus »Edward III«. Er bezeichnet Alleyn als einen emporgekommenen Hausfreund (»*upstart gallants*«) und in weitgehender Entsprechung von Greene auch als »*upstart crow*« (emporgekommene Krähe). Greenes und Nashes Anspielungen auf Marlowe als Autor von »Edward III.« wurden über Jahrhunderte ignoriert. Sie *mussten* ignoriert werden, da sie sich nicht mehr in ein schon fixiertes Weltbild einordnen ließen und um den Glauben an Shakespeare's Autorschaft nicht mehr zu erschüttern. Warum haben Literaturwissenschaftler Robert Greene nicht ähnlich beim Wort genommen wie bei seiner »Shake-scene« ?

Lodowick Bryskett

Bei »Lodowick Bryskett« sprechen kontextuelle Indizien dafür (spekulativ!) , dass ein irgendwie gearteter Zusammenhang zwischen einer realen Person dieses Namens und einem Dichter bestanden hat, der sich in Edward III (S.322) hinter der Figur des »Lodowick« verbarg (s.Kapitel 11):

- ▹ In »Edward III« ist Marlowe in der Figur des »Lodowick« (»*The kings secretary*«) recht eindeutig erkennbar (**Sze**nenausschnitt II/1, S.S.319).
- ▹ Zwei Elegien[3], zu verschiedenen Anlässen auf den Tod (1586) Philip Sidneys, [Marlowe's absolutes Vorbild] verfasst und eingereicht im September 1587, wurden erst 1595 gedruckt.

[2] Thomas Nashe: Pierce Penilesse, London 1592.

[3] ▹ A Pastorall Aeglogue upon the Death of Sir Phillip Sidney Knight, &c. ▹ The Mourning Muse of Thestylis 1595-

▹ Bryskett hat Philip Sidney auf seiner Europareise (1572 -1575) begleitet[4] [postuliert für Marlowe . S.525]

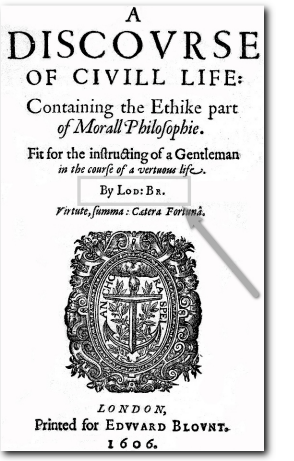
▹ Er wurde 1600/1601 als »Special Ambassador« der Königin nach Florenz entsandt[5],

▹ er veröffentlichte 1606 einen hochstehenden Diskurs[6] über Moralphilosophie (»**A Discourse of Civill life**«, s.Bild) gedruckt für Edward Blount von Richard Field (?!) [beide Vertraute von Marlowe]

▹ der Diskurs ist dramatisch als »Dialog« zwischen irischen Freunden und Spenser aufgebaut (»*by way of dialogue (which I have chosen as best pleasing my minde*«)

▹ der Autor verrät ein universelles Wissen seiner Zeit (z.B. über Antike Mythologie und Philosophie, Medizin, Anatomie, Jurisprudenz, Erziehung u.v.a.)

▹ in seiner Zueignung bedankt er sich unterwürfig bei Robert Cecil für die Gewährung seiner Freiheit [anzunehmen für Marlowe] (»*my private obligation for your manifold favours, among which the great benefit of my libertie, redeeming from a miserable captivity*[7] *ever fresh in my remembrance*«


A
DISCOVRSE
OF CIVILL LIFE:
Containing the Ethike part
of Morall Philosophie.
Fit for the instructing of a Gentleman
in the course of a vertuous life.
By Lod: Br.
Virtute, summa: Cætera Fortunæ.
LONDON,
Printed for Edvvard Blovnt.
1606.

Lodowick Bryskett [LOD:BR.]
»A Discourse of Civill Life«, 1606

▹ er erinnert an die frühere Gunst, in der er bei Robert Cecil stand (»*..so gracious an addition to your former favours and benefite*«) [anzunehmen für Marlowe]

▹ die Isoliertheit nur eines *singulären* literarischen Werkes dieses »Universalisten« ist schwer nachvollziehbar.

▹ Das Todesdatum von Lodowick Bryskett ist nicht bekannt

Diese biografischen Daten samt zeitgerechter Abwesenheit, stilistischer Qualitäten und Expertise (zu Moralphilosophie, zu Italien, zu Personen wie Philip Sidney, Robert Cecil, Edward Blount und Richard Field und anderen, etc.) passen auf Christopher Marlowe. Marlowe könnte sich hinter einer realen Person - ähnlich wie bei Shakespeare, Southwell (S.576), Overbury (S.551), Harrington(S.543f), Peter (S.373f) - maskiert haben.-

4 K.Duncan-Jones, The literary works of Lodowick Bryskett, N&Q 1975

5 Gary M. Bell, A handlist of British diplomatic representatives 1509-1688 (Royal Historical Society, Guides and handbooks, 16, 1990).

6 A discourse of civill life containing the Ethike part of Morall Philosophie. Fit for the instructing of a gentleman in the course of a vertuous life. 1606 By Lod: Br., London : Printed by Richard Field **A** for William Aspley, 1606. **B** for Edward Blount 1606

7 Er wurde während einer Reise in Flandern inhaftiert, 1602/3?

In Akt II/2 berichtet Hamlet über die seinerzeitige Rezeption des Theaterstückes »Dido, Königin von Karthago« (Marlowe's Frühwerk!) und bittet einen Schauspieler der Theatertruppe, den Monolog daraus vorzutragen:

Hamlet:

Give us a taste of your qualtity; come, a passionate speech

First Player:

What speech, my good lord?

Hamlet:

I heard thee speak me a speech once, but it was never acted, or if it was, not above once, for the play, ***I remember, pleased not the million;*** *'[i]t was caviary to the general: but it was – as I received it, and others, whose judgments in such matters cried in top of mine –* ***an excellent play,*** *well digested in the scenes, set down with as much modesty as cunning. …*
One speech in't[in it] *I chiefly loved. 'T*[it] *was Aeneas' tale to* ***Dido****, and thereabout of it especially where he speaks of* ***Priam's*** *slaughter*[8]*. If it live in your memory, begin at this line – let me see, let me see:*

Diese Szene kann als der verdeckte Versuch Marlowe's aufgefasst werden, dem zeitgenössischen Theaterpublikum den Zusammenhang zwischen dem Autor von »Hamlet« und dem Autor von »Dido« zu vermitteln. Die Textstelle bekommt ihren Sinn, wenn Marlowe zum Ausdruck bringen wollte: Er, der zu Beginn seiner Laufbahn das erfolglose, nur einmal aufgeführte Theaterstück »Dido« (*»never acted, or if it was, not above once«)* schrieb, schrieb auch »Hamlet«. Anders kann nur schwer erklärt werden, warum in Shakespeare's »Hamlet« Einzelheiten der Aufführung und des fehlenden Erfolgs von Marlowe's Frühwerk »Dido« ausgebreitet werden.
Die damalige deutsche Universitätsstadt Wittenberg wird in ähnlichen Zusammenhängen in »Hamlet« und in »Doktor Faustus« vielfach erwähnt. Das kann als ein Indiz gewertet werden werden, dass beide Stücke vom gleichen Autor stammten.

Sein oder Nichtsein

Die »Hamlet«-Szene mit dem Ausspruch »Sein oder Nichtsein, das ist die Frage« (Akt 3, Szene 1) erschien erst in der Q2-Version (1605 Q2-Variant), während diese Aussage in der Q1 Ausgabe (1603) noch in reduzierter Form vorlag. Zwischen beiden Ausgaben muss eine Revision an dem Stück erfolgt sein. In der 1604 gedruckten A-Version von Marlowe's »Faustus« erscheinen die folgenden Zeilen:

»A greater subject fitteth Faustus' wit
Bid ***on-kai-me-on*** *farewell, Galen come.*
Seeing, ubi desinit philosophus, ibi incipit medicus.«

[8] Christopher Marlowe: Dido, Königin von Karthago, Akt 2, Szene 1.

Ihre Interpretation bereitet Schwierigkeiten. Man hat in dem Text, der die latinisierte Schreibweise »*On-kai-me-on*« aus dem Griechischen verwendet, die aristotelische Philosophie mit der Frage nach unserer Existenz (»*To be and not to be*?«) erkannt. Nachdem die »griechische« Fassung (»Ον-καὶ-με-ον«[»Faustus«]) etwa zur gleichen Zeit wie die »englische« Fassung (»*to be or not to be*«[»Hamlet«]) geschrieben wurde, ist die Frage berechtigt, welcher der beiden Dichter in der Lage war, diese aristotelische Philosophie dramatisch zu entwickeln. Marlowe, der klassisch gebildet war, war es zweifellos. Dagegen ist nicht bekannt, dass Shakspere Griechisch konnte. Es macht wenig Sinn anzunehmen, dass einer der Dichter vom anderen entlehnte. Die Schlussfolgerung, dass die Zeilen in »Faust« und »Hamlet« von demselben Dichter stammen, erscheint ungleich plausibler

Geistszene in »Hamlet « – »*A forged processe of my death*«... »*eternal blazon*«,...»*forbid to tell the secret of my prison.house* «

Ähnlich wie bei der Geistszene in »Cymbeline« (Indiz 6, S.412), in der die Familienmitglieder auferstehen, um vor den Göttern für die Ehre ihres verfemten Sohns und Bruders zu kämpfen, tritt auch in »Hamlet« (Akt 1, Szene 5) der Geist des Vaters auf, um seinen Sohn Hamlet zur Rächung seiner Schande zu motivieren. Man kommt nicht umhin, die Marlowe'sche Tragik in dieser Szene wiederzuerkennen. Es ist schwer vorstellbar, dass sie nicht in irgendeiner Form Aspekte von Marlowe's Biografie abbildet. Der Text der hamlet'schen Geist-Szene lässt sich – Zeile für Zeile(!)- wie folgt interpretieren **:**
Marlowe war ab Juni 1593 in England dazu verurteilt, verdeckt »undercover« zu leben. Er konnte sich für Jahre nur in der Nacht frei bewegen (»*Doom'd for a certain term to walk the night*«). Tagsüber war er darauf beschränkt, in der »Hölle zu schmachten« (»*And for the day confined to fast in fires*«), offenbar immer in der Hoffnung, dass er irgendwann von den ihm zugesprochenen üblen Verbrechen freigesprochen würde (»*Till the foul crimes done in my days of nature are burnt and purged away«).* Es war mit ihm auf Ehre[9] vereinbart, die Geheimnisse rund um seine Lebensrettung (Vortäuschung seines Todes, Identitätsverlust und Verbannung) nicht vor der Öffentlichkeit zu enthüllen (»***But that I am forbid to tell the secrets of my prison-house***«). Er hätte mit wenigen Worten die wahre Geschichte ausbreiten können (»*I could a tale unfold whose lightest word«),* die jeden nicht nur zutiefst erschüttert hätte und erstarren lassen (»*Would harrow up thy soul, freeze thy young blood, Make thy two eyes, like stars, start from their spheres, Thy knotted and combined locks to part*«), sondern bei der jedem die Haare zu Berge gestanden seien (»*And each particular hair to stand on end, Like quills upon the fretful porpentine*«).

[9] S.auch Figur des Parolles in »Ende gut, alles gut«, S. 413.

Seine dauerhafte Verdeckung, dieser »ewige Schutzschild« vor den Ohren der Menschen, hätte nicht sein müssen *(»But this eternal blazon must not be to ears of flesh and blood. List, list, O, list!«*). Der Geist drängt Hamlet, er solle etwas unternehmen wegen seiner üblen und unnatürlichen Ermordung (»*Reuenge his foule and most vnnaturall Murther*«), die man im besten Fall als »faule, erstunkene [vorgetäuschte]« Tötung bezeichnen könne (»*Murther most foule, as in the best it is«)*, als widerlichen, seltsamen und »unnatürlichen« Tod (»*But his* ***most foule and most vnnaturall murther«)***. Die wiederholende Verstärkung einer »unnatürlichen« Mordtat (*Murther(…)* ***most foul and unnaturall)***« innerhalb weniger Zeilen ist nicht zufällig. Sie ist unmittelbar auf Marlowe's Schicksal anwendbar.

Sein Verschwinden und seine vermeintliche Tötung sei von seinem Umfeld verbreitet worden (»*given out*«). Man gab »ein Märchen« an die Öffenlichkeit**:** Als er in seinem Obstgarten schlief (»*It's giuen out, that sleeping in mine Orchard, A Serpent stung me*«), sei er von einer Schlange gebissen worden. So sei die Öffentlichkeit, das Ohr des Königreichs [England] durch den vermeintlichen Hergang seines Todes regelrecht getäuscht worden *(»so the whole eare of Denmarke, is by a* ***forged processe of my death*** *rankly abus'd«*). Die Schlange, die sein Leben »vergiftete« (»*The Serpent that did sting thy Fathers life«),* trage jetzt seine Krone (»*Now weares his Crowne*«). So sei er zugleich um sein Leben, um seine Nähe zu Hof und Krone gebracht (»*Of Life, of Crowne, and Queene at once dispatcht«)*, in der Blütezeit seiner Sinne beraubt worden (»*cut off euen in the Blossomes of my Sinne*«) und nun heimatlos und enttäuscht (»*Unhouseled disappointed, unaneled*«). Keine Rechnung sei beglichen, aber es sei mit ihm abgerechnet worden (»***No reckoning made, but sent to my account***«), mit all der Unvollkommenheit seines (damaligen) Verstands (»*with all my imperfections on my head«).*

Wem gelingt es bei dieser Geistszene noch, das hinter der »Oberflächenebene« sichtbar werdende Schicksal Marlowe's (der Geist des Vaters verkörpert des Dichters Über-Ich) zu ignorieren und es wieder aus seinem Kopf zu vertreiben? Die Anhäufung »allegorischer, autobiographischer « Parallelen zu seinem Schicksal ist übermächtig und auch in anderen Szenen nachweisbar.[10] - Im übrigen war bei einer Todesvortäuschung mit falscher Leiche in Deptford Marlowe's Anwesenheit im Prinzip nicht notwendig, die Angelegenheit könnte auch von Cecils oder Walsinghams professionellen Gewährsleuten allein »getürkt« worden sein**.** Marlowe hätte dann nur das Skript zu dem Plot geliefert.

Gabriel Harvey stellte im September 1593 (»*The fatall year of Yeares is* Ninety Three**:**…*Weepe Powles, thy* Tamberlaine *voutsafes to dye.*«), drei Monate nach Marlowe's vermeintlichem Tod in seinem »A new letter of Notable Content «(1593, Bild S.185)« Marlowe's Genialität ausführlicher dar und ließ sich zugleich negativ

10 Siehe z.B. Die „dead body" Rätsel (65 Zeilen!) in Akt IV., Szene 2 & 3)

über die Übersteigerungen seines Charakters und seine Areligiosität aus. Harvey muss zumindest anfangs der Meinung gewesen sein, Marlowe sei an der Pest gestorben. (»*He and the Plague contended for the game*« S.185) Er muss in dem anonymen Autor von »**Marie Magdalens Funeral Teares**« (5 Auflagen, 1591/92/94-1602/09-heute Robert Southwell zugeschrieben, s.Faksimile S.325) und in dem Autor von »Hamlet«, den er mit Macchiavell gleichsetzte, Marlowe gesehen haben.

Aus**:** Gabriel Harvey
»A New Letter of Notable Contents« *(1593)*[11]

> *...When the sweet youth haunted Aretine* [Marlowe]*....monstrous wits of their languages, who so shaken with the furious fevers....*
>
> *… Now he* [Marlowe] *has a little mused upon the* ***Funeral Teares of Mary Magdalen*** *(….)*
>
> *....What say you, to a Spring of rankest Villany in February***:** *and a Harvest of ripest Divinity in May? May they not surcease to wonder, that wonder how Macchiavell*[Marlowe] *can teach a Prince* **to be**, *and* **not to be**, *religious?*

MARIE
MAGDALENS
FVNERAL
TEARES.
Ieremie.
CAP. 6. VERSE, 26.
Luctum vnigeniti fac tibi planctum Amarum.
LONDON
Printed by I. W. for G. C.
1591.

S.W.(?)**:** »Marie Magdalens Funeral Teares« 1591 (heute Robert Southwell zugeschrieben)

Viel Lärm um Nichts

In Shakespeare's Stück »Viel Lärm um Nichts« (früheste Quarto-Ausgabe 1600) spielt »Hero« eine tragende Rolle und auch »Leander« wird erwähnt (»*Leander the good swimmer*«), beides Hauptfiguren aus Marlowe's Versepos »Hero und Leander«(S.265ff). Für A.L.Rowse kann die Figur und der Name »Hero« in »Viel Lärm um Nichts« nicht zufällig und ohne Bezug zu »Hero und Leander« gewählt worden sein. Er formulierte 1978 in »The Annotated Shakespeare«**:**

> *»It is arresting that Shakespeare should have chosen the name Hero for his heroine … Plenty of other names were available, but* ***Hero and Leander*** *(whose name also occurs) was ready to hand.«*

Hero, Metapher für Marlowe's tragische Muse (***»Death ist the fairest cover for her shame«).***

Wenn man erkennt, dass Marlowe sein Schicksal in der Komödie »Viel Lärm um nichts« über seine Figur »Hero« gleichnishaft sichtbar machte, so bekommen die Dialoge um Hero unmittelbar einen zweiten Sinn. Er stellt mit dem vorgetäuschten Tod seiner »Muse« Hero allegorisch sein eigenes Dilemma und seine missliche Lage dar, vordergründig verborgen hinter dem unterstellten Fehlverhalten von Hero. Er verwendete häufig Namen weiblicher Personen als Tugenden, mit denen er sich

11 Gabriel Harvey 1593 http://archive.org/stream/worksgabrielharo2harvgoog#page/n314/mode/1up

auseinandersetzte, identifizierte und »dialogisierte«. Man denke an Lucretia, Hero, Avisa, Cynthia, Fidessa, Perdita, Mariana, Aurelia, Coelia, Matilda, Diana, Zepheria, Diella, Valeria, Philomela, Fidelia und andere (s. später).

In »Viel Lärm um Nichts« wurde Heros Reputation [analog zu Marlowe] vollständig zerstört. Ihr wurde ungerechtfertigterweise vorgeworfen, sie habe eine (Ver)Bindung heimtückisch hintergangen [analog zu Marlowe]. Freunde werden später versuchen, Hero dadurch zu retten, dass sie ihren Tod vortäuschen [analog zu Marlowe]. Hero wird von ihrem Vater Leonatus[12] zur Rede gestellt und aufgefordert, sich wahrhaftig zu ihrem Namen[13] zu bekennen *(»to make you answer truly to your name«).* Hero fragt sich, ob ihr [sein] wahrer Name denn nicht Hero sei? Wer könnte denn diesen Namen mit einem berechtigten Vorwurf schmähen? (»*Is it not Hero? Who can blot that name with any just reproach?*«). Nur Hero selbst könne Heros Tugend beschmutzen *(»That can Hero***:** *Hero itself canblot out Heros virtue*«). Man bemitleidet Hero wegen der großen »politischen« Misswirtschaft, die sie [er] angerichtet habe *(»I am sorry for thy much misgovernment«) und* stimmt darin überein, was für ein Held sie [er] hätte werden können *(»Oh Hero what a hero hadst thou been*«), wenn er mehr seinem Herzen und Verstand gehorcht hätte *(»if half thy outward graces had been places about thy thoughts and counsels of thy heart«)*[analog zu Marlowe]. Man habe Hero mit einem »aufgeschlossenen« Schurken (»*liberal villain*«) gesehen, der tausend geheime Treffen eingestanden hätte (»*who hath indeed …confessed the vile encounters they have had, a* ***thousand times in secret***«) – das dürfte der Metapher für die Anschuldigungen gegen Marlowe wegen Hochverrat und Volksaufwiegelung entsprechen. Im Stück wurde die Intrige erst am Vortag eingefädelt, was in einem absolut logischen Widerspruch steht zu den Beschuldigungen von 1000 Geheimtreffen von Hero (deren Marlowe wohl ebenfalls verdächtigt war).

Freunde versuchen, Hero zu retten, indem sie »ihren« Tod vortäuschten[analog zu Marlowe]. Heros Vater erkennt den vorgetäuschten Tod als die fairste »Maskierung« von Heros Schande (»*Death ist the fairest cover for her shame«*[analog zu Marlowe]). Der Mönch ist überzeugt, dass ein schrecklicher Irrtum passiert ist. Nachdem die Prinzen Hero der tödlichen Verurteilung überließen (»*Let my counsel sway you in this case, your daughter here the princes left for dead*«), rät der Mönch Hero, sich eine Zeit lang insgeheim aus dem Verkehr zu ziehen (»*let her a while be secretly kept in*«[analog zu Marlowe]). Man möge öffentlich bekannt machen, dass Hero gestorben sei (»*and publish it that she* [Hero] *is dead indeed*«) – identisch zur Situation Marlowe's! Der Mönch hofft, dass Hero aus diesen »Wehen« mit einer »größeren

[12] Bezüglich der Namen »Leonatus« und »Posthumus«, und ihren Bezügen zu Marlowe Shakespeare in »Cymbeline«, sei auf S.463 hingewiesen. Hier bemerkt man ein doppeltes Wortspiel »why are you no maiden … make your answer truly to your name«, wenn es um die Offenlegung des Liebhabers geht, müsste es in Wahrheit »his name« heißen).

[13] Hier wird sichtlich unterstellt, dass Hero (Marlowe) einen anderen Namen trägt.

Geburt« hervorgehe (»*but on this travail look for greater birth*«). Hero sei in jenem Moment gestorben, als man sie anklagte. Dies solle man überall verbreiten[analog zu Marlowe]. (»*She*[Hero] *dyying as it must be so maintain'd upon the instant she was accused shal be lamented, pitied and excused of every hearer*«) Heros Tod werde allseits beklagt, beweint und von jedem entschuldigt, der dies höre[analog zu Marlowe]. Der Mönch erklärt dem Vater, Hero müsse sterben, um zu leben (»*come **die to live**«).*

Auch in der letzten Szene (Akt V, Szene 4) kommt in der Auflösung und Demaskierung das zweigeteilte Schicksal Hero's[Marlowe's] noch einmal zum Vorschein**:** Als Hero noch lebte, sei sie[er] eine andere gewesen (»*And when I lived I was your other wife*«) und als Claudio Hero noch liebte, sei er ihr ein anderer Gemahl gewesen (»*And when you loved, you were my other husband«).* Als Claudio fragt, ob er ihr ein anderer Hero sei (»*Another Hero*?«), bekräftigt Hero dies vehement (»*Nothing certainer*«). Der eine Hero starb verachtet und »geschändet«, während der andere Hero lebe *(»One Hero died defiled, but I Do live«).* Und so wahr »Hero« lebe, sei »Hero« unschuldig (»*And sure as I live, I am a maid*«). Die vormalige Hero sei tot (»*the former Hero! Hero is dead*!«). Sie[er] starb so lange, solange ihre [seine] Verleumdung lebte (»*She died my lord but whiles her slender lived*«). Der Mönch will all »dies Verblüffende« aufklären (»*All this amazement can I qualify«),* er werde über jene Umstände des Todes der edlen Hero ausführlich berichten (»*I'll tell you largely of fair Hero's death*«). Die Situation erinnert an die Vortäuschung des Todes von Claudio durch eine vorgeschobene Leiche (!) in »Maß für Maß«. Die Intrige gegen Hero und Claudio ist kongruent zu der gegen Claudio (!) und Julia in »Maß für Maß«.

Es ist nicht vorstellbar, dass hier keine biografischen Analogien mit realem historischen Bezug durchscheinen. Sie offenbaren in kaum zu übersehender Eindrücklichkeit die allegorische Darstellung von Marlowe's Schicksalswende. Diese kann ohne die Akzeptanz der Marlowe-Theorie nicht sichtbar werden.

Beherrschendes Lebensmotto:

»*I die to live*«

Das Motiv Heros **»*Come die to live*«** charakterisiert Marlowe prägnant**:** Er starb, um zu leben. Dieses Motiv in »Viel Lärm um Nichts« findet sich identisch auf dem Titelemblem von **Venus und Adonis**[14] (s.Bild-Pfeil »*I live to dy -I dy to live*«) und von Leonard Wrights »The Pilgrimage to

Ausschnitt Titelemblem »Venus und Adonis« 1602[7?] 8.Auflage (***I live to dy - I dy to live)***, identisch zu dem Emblem von »The Pilgrimage to Paradise«(1608) von Leonard Wright(s.Seite 496)

14 (8./9. Auflage 1602/1607)

Paradise«(1608) **:** Es erinnert an das Motiv in Bartolomew Griffins »Fidessa« 1596. (»*No man to these can fitly me compare, These live to die, I die to live in care*«), an Southwells literarisches Leitmotiv in »**St.Peters Complaint**« 1596 (»*I live to dye - I dye to live*«). Es rechtfertigt - auch auf Grund zusätzlicher Textindizien - die in Kapitel 11 entwickelte These, dass Marlowe posthum Bartholomew Griffin (S.S.492ff) als eines seiner vielen Autor-Peudonyme verwendete und er sich mit dem Versepos »St.Peters Complaint« hinter dem Jesuiten und Märtyrer Robert South well verbarg, der nach 3 jähriger Inhaftierung im Februar 1595 wegen Hochverrats (»*treason*«) hingerichtet worden war.

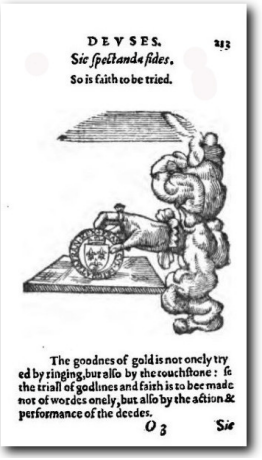
Auch das von einem »Anonymus« verfasste Buch »**Wits Recreations**« (1641 -S. 330) mit 630 Epigrammen und 160 Grabsprüchen kann auf Grund signifikanter Inhalte eigentlich nur von Marlowe/alias Shakespeare stammen. Beispiel**:**

EPITAPH 3 »On a Dyer «(Ausschnitt) (In »Wits Recreations«, 1641)

Death him no unexpected stroke could give
That ***learnt to dye since he began to live.***
He shall yet prove, what he before hath try'd
And shall once more, ***live after he hath dy'd***

Wie es euch gefällt

Shakespeare's »As You like it« wurde am 4.August 1600 zum Druck eingereicht, doch wurde die Drucklegung nicht erlaubt. Eine Notiz neben dem Eintrag lautet**:** »*a book to be staied*«. Drei andere Stücke, die zeitgleich eingereicht wurden (»Viel Lärm um nichts«, »Heinrich V.«, »Heinrich IV./2«), gelangten nach einigen Jahren in Druck, »Wie es euch gefällt« jedoch erst 23 Jahre später in der »First Folio«. Dies dürfte damit zusammenhängen, dass Insider am Hof fürchteten, dass die im Stück erkennbaren Anspielungen auf das Tabuthema »Marlowe« und das Autorschaftsproblem hätten erkannt werden können. Insbesondere für Robert Cecil war es zu riskant, das Wagnis einer Drucklegung zu Lebzeiten Shake-speare's/ Marlowe's einzugehen



Bedeutung des Touchstone. Links**:** Withers Gedicht-emblem 1635(Buch IV/25)- Rechts**:** Geoffrey Whitneys Gedicht-Emblem(Leyden) 1586

In »Wie es euch gefällt« äußert der Dichter seine Ansichten über »William« vermittels des Clowns »Touchstone«, dem in diesem Stück eine besondere Bedeutung

zukommt. Der Name »Touchstone« ist wohl mit Bedacht gewählt worden. Ein »Touchstone« bezeichnete damals einen Stein, den Alchimisten verwendeten, um den »wahren« Wert eines Metalls, z.B. einer Münze gegenüber einer Falschen, aufzudecken. Touchstone erklärt, indem er William (»touching William«) berührt, wer von beiden, Touchstone oder William, den »edlen wahren« Wert verkörpert, wer also in Wirklichkeit der Autor ist!

An verschiedenen Stellen dieses Buchs, insbesondere in Kapitel 11 wird George Wither als ein Pseudonym Marlowe's erkannt (S.589ff). In seinem Emblemgedicht (IV/25) über Touchstone bezieht er sich offensichtlich auf seine eigene Situation**:** Er habe Bekannten (»*outside Friends*« [Shakspere]) zu früh vertraut (»*trustest oft before thou tryest*«). Wer die Namensähnlichkeit (»Vetternschaft «[Shakspere/Shakespeare]) erkenne (»*If Cousinage you escape thy Wit we praise not*«), der habe Glück gehabt (»*we praise … but thy Hap*«)**:**

Lotterie IV/25 (George Wither**:** »A Collection of Emblemes«)
»*On out-side Friends, thou must reli'st*
And, trustest, oft, before thou try'st;
By which, if ***Cousnage*** *thou escape* [Cousinhood]
*Thy Wit we praise not, but thy Hap***:**
But lest, by trust, (e'er trial due)
Thou, ***overlate****, thy Trusting rue;* [overlap ?]
Observe the Morall of thy Lot,
And, looke that thou forget it not«

George Wither mit seinem moralisches Emblem-Gedicht-Buch[15] dürfte dieselbe Person im höheren Alter sein, die 50 Jahre zuvor als *Geoffrey Whitney* in Leyden (Holland) bereits das künstlerische Bedürfnis hatte, ein Emblem-Gedichtbuch, das bereits das gleiche Touchstone-Emblem enthält (S.Faksimile), nach entsprechenden Vorlagen zu verfassen.

Die Belehrung des ungebildeten Will[iam Shakspere] (»*are you learned? No sir*«) durch den Clown Touchstone in »Wie es euch gefällt« (Akt V/1) kann als ein zeitgenössischer, bühnengerechter Hinweis auf die Autorschaftsproblematik angesehen werden, den die damals Eingeweihten wohl verstanden.

Auszug aus »Wie es euch gefällt«

Touchstone**:**	*Give me your hand***:** *Art thou Learned*?
William**:**	*No sir.*
Touchstone**:**	*Then learne this of me, To have, is to have. For it is a figure in Rhetoricke, that drink being powr'd out of a cup into a glasse, by filling the one, doth empty the other.* ***For all your Writers do consent, that ipse is hee: now you are not ipse, for I am he.***
William.	*Which he sir*?

15 George Wither: http://archive.org/stream/collectionofembloowithe#page/233/mode/1up

Wie soll man diese auffällige Textstelle interpretieren? Es war damals nur möglich, in dieser verklausulierten Form auf das Schicksal des realen Dichters hinzuweisen**:** Er, Touchstone[Marlowe] sei wie ein Becher entleert (»*beeing pow'red out of a cup*«) und in ein Glas umgefüllt worden (»*into a glasse, by filling the one, doth empty the other«).* Er macht William[Shakspere] und dem Publikum klar, dass sich alle Dichter darin einig seien (»*for all your writers do consent«)*, dass er selbst der eigentliche Autor, Dramatiker, Schriftsteller sei (»*ipse is hee*«) und nicht Will(iam) (»*You are not ipse, for I am he*«). Eine andere Deutung dieses Textes ist schwer zu erkennen. Touchstone redet sich in dieser Szene in Rage und empfiehlt William, die Gesellschaft von Audrey zu verlassen *(»abondon the society, I kill you, make you away, translate your life into death*«). Seine Ausführungen gipfeln in der wütenden Äußerung**:** »*I kill you a hundred and fifty ways, therefore tremble and depart*.« Diese emotionale »Eruption« Touchstones gegenüber William und seine Aufforderung zu verschwinden, hat oberflächlich die Eifersucht als Ursache, sie wäre aber gegenüber dem unbedarften William in dieser Form nicht angemessen (auf 150-fache Weise will er ihn töten!), sondern sie wird verständlich, wenn man sie als Metapher auf sein tragisches Schicksal betrachtet, welches dazu geführt hat, dass das Auditorium (»*Audrey*«), einen unbedarften Autor William an seiner statt annimmt. Die Einsicht, dass er (statt Shakspere) unerkannt bleiben wird, bringt ihn so in Rage.

Auch eine andere, ähnlich bemerkenswerte Passage kann man nur interpretieren, wenn man sie auf das Autorschaftsproblem und den vorgetäuschten Tod Marlowe's bezieht.

»Wie es euch gefällt« (Auszug Akt 3, Szene 3)**:**

Touchstone**:**	*Come apace good Audrey, I wil fetch vp your Goates, Audrey***:** *and how Audrey? am I the man yet? Doth my simple feature content you?*
Audrey.	*Your features, Lord warrant us***:** *what features?*
Touchstone**:**	*I am heere with thee, and thy Goats, as the most capricious Poet honest Ovid was among the Gothes.*
Iaques.	*O knowledge ill inhabited, worse then Ioue in a thatch'd house.*
Touchstone**:**	***When a mans verses cannot be vnderstood,*** *nor a mans good wit seconded with the forward childe, vnderstanding***: *it strikes a man more dead then a great reckoning in a little roome:*** *truly, I would the Gods hadde made thee poeticall.*
Audrey.	*I do not know what Poetical is***:** *is it honest in deed and word***:** *is it a true thing?*

Touchstone erklärt, wenn seine Botschaft (seine Verse) nicht verstanden würden (»W*hen a mans verses cannot be understood«)*, treffe ihn dies tödlicher als eine große (Ab-)Rechnung in einem kleinen Zimmer (»*it strikes a man more dead then a great* ***reckoning*** *in a little roome«).* Diese Aussage Touchstones ist ohne Wissen

um den autobiografischen Hintergrund des Autors [Marlowe's Verschwinden] nicht interpretierbar. Dabei könnte die Zeile nicht deutlicher formuliert sein**:** Die Rechnung (»*reckoning*«) dürfte sich auf den »vermeintlichen« Streit in einem kleinen Zimmer anlässlich des vorgetäuschten Tods von Marlowe (31. Mai 1593) beziehen, entsprechend dem dokumentierten Todeshergang im Untersuchungsbericht (Coroner's report)[16].

Touchstone [er entspricht dem Dichter] weist daraufhin, dass er sich im Exil befinde. Er vergleicht sich mit Ovid, der ebenfalls seine Zeit unter den Goten (»im Exil«) verbracht habe (»*and thy Goats, as the most capricious Poet honest Ovid was among the Gothes*«). Audrey, seine Braut (»*The Auditeurs or Audience*«/alias Audrey), sei unwissend und nicht poetisch (»*I do not know what Poetical is*«, »*truly, I would the Gods hadde made thee poeticall*«), sodass die Zuhörerschaft den Zusammenhang nicht verstehen kann.

Auch die Figur des Sir Oliver »Mar-text« (dessen seltsamer Name geteilt ist und der in deutschen Übersetzungen als »Textdreher« erscheint) muss eine Bedeutung besitzen**:** »Mar-text«, ein benachbarter Pfarrer, wird von Touchstone engagiert, damit er ihn mit Audrey, seiner Braut vermähle. Als Mar-text eintrifft, wird die Hochzeit aber abrupt abgeblasen und Touchstone entlässt ihn ohne Zeremoniell. Bezeichnenderweise hat Oliver Mar-text [Marlowe's Text] nur einen einzigen stolzen trotzigen Abgang mit nur drei kurzen Sätzen zu sprechen, nachdem Touchstone und Audrey ihn allein auf der Bühne zurückgelassen haben **:**

Mar-text**:** »*Tis no matter; ne'er a fantastical knave of them all shall flout me out of my calling*«
(Das hat nichts zu sagen, keiner von all diesen fantastischen Knaben soll mich in meiner Reputation missachten …)

Die grotesk kurze Szene dürften nur wenige eingeweihte Zeitgenossen verstanden haben, deren allegorische Bedeutung nahe liegt**:** Mar-text [die Texte Marlowe's] wird aufgerufen, um Touchstone[Marlowe] und Audrey[Auditorium/Publikum] miteinander zu trauen (»*Come sweete Audrey, We* ***must*** *be married, or we* ***must*** *live in baudrey*«). Die Idee der Vermählung wird aber rasch verworfen**:** Wenn Touchstone mit Audrey vermählt worden wäre, hätten sich - im übertragenen Sinn - Autor und Zuhörerschaft einander zu erkennen geben müssen. Das wäre für Marlowe's Gönner zu riskant geworden!

Oliver Mar-text[17] kann mit seinem letzten Satz nur zu verstehen geben**:** Auch wenn seine Texte in ihrer jetzigen »nicht erkannten Form«, ohne aufgedeckten Autor weiterleben müssten (»*we must live in baudrey*«), so werde niemand diese Texte und Stücke schmähen oder verspotten können. Sie seien einfach zu exzellent!

Aus Akt 3, Szene 3**:** »Wie es Euch gefällt«

16 Celia's Antwort auf eine Aussage Rosalinds (III/4) »*...the oath of a lover ist no stronger than the word of a tapster; they are both the confirmers of* ***false reckonings*** « dürfte in ähnlicher Weise zu bewerten sein

17 Ist es reiner Zufall, dass in »***Oliver Mar...***«..der Name »Marlowe« enthalten?

Touchstone: *Come sweete Audrey,*
We must be married, or we must live in baudrey:
Farewel good Master Oliver: Not -
O sweet Oliver, O brave Oliver leave me not behind thee:
But winde away, bee gone I say,
I wil not to wedding with thee. [exeunt Touchstone and Audrey]
Sir Oliver Mar-text: *'Tis no matter; **Ne're a fantastical knaue of them***
all shal flout me out of my calling. [Exit]

Neben diesen autobiographischen Hinweisen auf Marlowe's Autorschaft taucht in Shakespeare's »Wie es euch gefällt« die »berühmte« Zeile aus Marlowe's Versepos »Hero und Leander« wörtlich wieder auf, was nicht zufällig passiert sein kann.

Von elisabethanischen Schriftstellern wurden Dichter als Schäfer (»*shepherd*«) bezeichnet. In »Wie es euch gefällt« gibt die Göttin Phoebe dem »toten«(!) Schäfer [alias Marlowe] zu verstehen, dass sie jetzt sein mächtiges geflügeltes Wort verstehe (»*Dead Shepherd, now I find thy saw of might*«) und zitiert dabei den berühmten Vers aus »Hero und Leander«, der Marlowe's zeitgenössisches »Markenzeichen« war (z.B. S.S.340f) : »*Who Ever Loved That Loved Not at First Sight?*« (»Wer immer liebte, widerfuhr ihm dies nicht bereits mit dem ersten Blickkontakt?«).

Aus Akt III/5, »Wie es euch gefällt« (Shakespeare) :
Phebe: »D*ead Shepherd, now I find thy saw of might,*
Who ever loved that loved not at first sight?«

Ausschnitt aus »Hero und Leander«: (Marlowe)
»Where both deliberate, the love is slight:
Who ever loved, that loved not at first sight?«

»Hero und Leander« (eingereicht 1593, aber erst fünf Jahre nach Marlowe's vermeintlichem Tod, 1598 gedruckt) war zu Shakespeare's Zeiten ein populäres Epos. Angesichts all dieser »verborgenen« Informationen erstaunt es kaum, dass »Wie es euch gefällt« nie eine Druckgenehmigung erhielt – Die Besorgnis war zu gross, daß Zeitgenossen die Anspielungen hätten erkennen können.

Marlowe's verborgenes Dichterdasein

Da Marlowe nur noch über die Figuren seiner Stücke über sein verborgenes (Innen-) Leben aufklären konnte, erfährt man – vorausgesetzt, man akzeptiert diese Sicht – einige bedeutsame Details. Als Corin Touchstone fragt, wie er sein Leben als Schäfer [Poet] in seiner Lebenslage empfinde (»*how like you this shepherds life, Mr Touchstone?*«), antwortet der Dichter in typisch Marlowe'scher dialektischer Manier, dass er das Leben an sich als gut empfinde (»*in respect of it selfe, it is a good life*«), *aber* dass es als [nicht erkannter] Dichter furchtbar sei, ein Nichts (»*but in respect that it is a shepheards* [poets] *life, it is naught*«). Sein Einzelgängerdasein empfinde er als angenehm (»*In respect that it is solitary, I like it verie well*«). Dafür dass sein Leben in reiner Privatheit, ohne jede Öffentlichkeit, ablaufen müsse, sei es ein wildes Leben (»*but in*

respect that it is private, it is a very vild life«). Dass sich sein verborgenes Leben auf dem Lande (und nicht in der Stadt) abspiele, gefalle ihm zwar (»*Now in respect it is in the fields, it pleaseth mee well*«), *aber* es sei doch langweilig für ihn geworden, da sich das Leben nicht mehr am Hofe abspiele (»*but in respect it is not in the Court, it is tedious*«). Dass es ein »freies/spärliches«-Leben sei, passe seiner Laune (»*As it is a spare life (looke you) it fits my humor well*«), *aber* dass es nicht mehr die Fülle von früher habe, sei ihm zuwider (»*but as there is no more plentie in it, it goes much against my stomacke*«). Zum Schluss fragt er seinen Schäferkollegen doppeldeutig, ob er das alles verstehen könne (*Has't any Philosophie in thee, shepheard?*«)**:** Insgesamt eine einfühlsame »komplementäre« poetische Schilderung der veränderten Lebenssituation und Gefühlslage des Dichters zu Zeiten der Niederschrift von »As you like it«.

im Zusammenhang, aus »Wie es euch gefällt« (Akt III, Szene 2)**:**

Corin**:** *And how like you this shepherds life Mr Touchstone*?

Touchstone**:** *Truely Shepheard, in respect of it selfe, it is a good life; but in respect that it is a shepheards*[poets] *life, it is naught. In respect that it is solitary, I like it verie well***:** *but in respect that it is private, it is a very vild life. Now in respect it is in the fields, it pleaseth mee well***:** *but in respect it is not in the Court, it is tedious. As it is a spare life (looke you) it fits my humor well***:** *but as there is no more plentie in it, it goes much against my stomacke. Has't any Philosophie in thee shepheard?*

Thomas Lodge - Ideengeber und Wegbereiter von „Wie es euch gefällt" ?

Ähnlich wie bei den inhaltlich thematischen Verflechtungen

- ▹von George **Wilkins** Novelle „Perikles Prinz von Thyrus"(1608?) mit Shakespeare's Drama »Perikles»(1609- S.416ff),
- ▹von Thomas **Heywoods** Tragödie »The Rape of Lucrece(1594/1607)« mit Shakespeare's Epos »Lucretia«(1594 - S.601f)
- ▹ von Giles **Fletchers** Gedichtzyklus »The Rising to the Crowne of RICHARD the third«(1593) mit Shakespeare's Tragödie »Richard III (1597)«
- ▹ von William **Warners**/Plautus »Menaecmi«(1595) mit Shakespeare's »Komödie der Irrungen« (S.S.613)

ergibt sich auch eine Verflechtung

▹ von Thomas **Lodge's** Novelle „Rosalynde. Euphues golden legacie" (1590) mit Shakespeare's „Wie es Euch gefällt"(1600).

Novelle und Theaterstück beinhalten eine ähnliche Struktur und die selben Figuren (bis auf Touchstone). Bei dieser Konstellation käme man nicht umhin, in „Wie es Euch gefällt" erhebliche Plagiate Shakespeare's von Thomas Lodge's Ideengut aus „**Rosalynde. Euphues golden legacie**" anzunehmen. Dieses kaum nachvollziehbare Faktum bedarf einer einleuchtenderen Erklärung**:** die naheliegendste Alternative, dass Lodge (wie Wilkins, Heywood, Warner und Fletcher) ein Pseudonym des Dichters war, konnte bis heute allerdings nicht gedacht werden. (Details S. 336ff).

Während Shakespeare in »Maß für Maß« einen bemerkenswerten Einfallsreichtum hinsichtlich Vortäuschung eines Todes an den Tag legt, gilt vielen Experten ein solcher Vorgang, wie er tatsächlich bei Marlowe passiert sein muss, als abwegig. In »Maß für Maß« wirkt die Herstellung eines fingierten Todes mittels eines fremden Leichnams wie eine Leichtigkeit (»*Death is a great disguiser*«), ähnlich der Todesvortäuschung Hero's in Shakespeare's »Viel Lärm um Nichts (S.336).

»Maß für Maß« ist ein Stück über Scheinheiligkeit und Moral und deren Einflüsse auf die Zersetzung einer Gesellschaft. Herzog Vincentio setzt Angelo in Wien als Statthalter ein, der bisher allzu liberal angewandte Gesetze verschärfen soll. Er verlässt nur scheinbar die Stadt und verkleidet sich als Mönch, um Angelo bei seiner Amtsführung zu beobachten. Dieser erweist sich als unfähig, mit der Verhältnismäßigkeit der Macht umzugehen: Er verurteilt den »gewöhnlichen« Gentleman Claudio zum Tode, da er die unverheiratete Julia geschwängert hat. Eine sich daraus entwickelnde Szene beschreibt (in Analogie zu Marlowe's Schicksal) die verdeckt von höchster Stelle angeordnete Lebensrettung Claudios durch Todesvortäuschung. Der Herzog gibt seinem Kerkermeister (»*Provost*«) zu verstehen, wie er es anstellen solle, eine reale Leiche für einen vermeintlich Verstorbenen auszugeben und damit die Öffentlichkeit zu täuschen. Die notwendige Aufschiebung der Tat um vier Tage (»*I craue but foure daies respit: for the which, you are todo me both a present, and a dangerous courtesie*«) entspricht dem aufgeschobenen Tod von John Penry (Hinrichtung verschoben vom 25. auf den 29. Mai 1593[18]), dessen Leiche für Marlowe's Todesvortäuschung am 30. Mai 1593 verwendet worden sein dürfte(S.131).

Auch der Abschluss der nächtlichen Szene birgt recht eindeutige Metaphern: Als der Herzog den Morgenstern erblickt, der bereits den Schäfer (»*shepheard*«/ Marlowe!) weckt, bittet er darum, dass man nicht allzu sehr darüber staune, wie in dieser Szene alles zusammenhänge: Alle Schwierigkeiten würden einfach, wenn man sie kenne (»*Looke, th' vnfolding Starre calles vp the Shepheard; put not your selfe into amazement, how these things should be; all difficulties are but easie when they are knowne*«). Auf die analoge Szene in »Viel Lärm um Nichts« wurde bereits hingewiesen (S.337ff).

Es wäre des Zufalls zu viel, wenn diese Inhalte nicht allegorisch für etwas anderes stehen. So scheint es letztlich mit der gesamten Autorschaftsproblematik: Sie wäre im Grunde einfach zu verstehen, wenn man nur um die Hintergründe wüsste.

[18] Vgl. John Waddington: John Penry, the Pilgrim Martyr, London 1854; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/johnpenrypilgrioowaddgoog#page/n12/mode/2up

Vollständige Szene aus »Maß für Maß« (Akt IV, Szene 2)**:**
[Analogie zu Marlowe's Todesvortäuschung]

Duke**:**	(…) *truly, my ancient skill beguiles me***:** *but in the boldnes of* ***my cunning,*** *I will lay my selfe in hazard***:** *Claudio, whom heere you haue warrant to execute, is no greater forfeit to the Law, then Angelo who hath sentenc'd him. To make you vnderstand this in a manifested effect, I craue but* ***foure daies respit:*** *for the which, you are to do me both a present, and a* ***dangerous courtesie.***
Provost**:**	*Pray Sir, in what?*
Duke**:**	*In* ***the delaying death****.*
Provost**:**	*Alacke, how may I do it? Hauing the houre limited, and an expresse command, vnder penaltie, to deliuer his head in the view of Angelo? I may make my case as Claudio's, to crosse this in the smallest.*
Duke**:**	*By* ***the vow of mine*** *Order, I warrant you, If my instructions may be your guide, Let this* ***Barnardine be this morning executed, and his head borne to Angelo.***
Provost**:**	*Angelo hath seene them both, And will discouer the fauour.*
Duke**:**	***Oh, death's a great disguiser, and you may adde to it; Shaue the head, and tie the beard, and say it was the desire of the penitent to be so bar'de before his death: you know the course is common. If any thing fall to you vpon this, more then thankes and good fortune, by the Saint whom I professe, I will plead against it with my life.***
Provost**:**	*Pardon me, good Father, it is against my oath.*
Duke**:**	*Were you sworne to the Duke, or to the Deputie?*
Provost**:**	*To him, and to his Substitutes.*
Duke.	***You will thinke you haue made no offence, if the Duke avouch the iustice of your dealing?***
Provost**:**	*But* ***what likelihood*** *is in that?*
Duke**:**	***Not a resemblance, but a certainty;*** *yet since I see you fearfull, that neither my coate, integrity, nor perswasion, can with ease attempt you, I wil go further then I meant, to plucke all feares out of you. Looke you Sir, heere is the hand and Seale of the Duke***:** *you know the Charracter I doubt not, and the Signet is not strange to you?*
Provost**:**	*I know them both.*
Duke**:**	(…)
Duke**:**	*Looke (…) th' vnfolding Starre calles vp the Shepherd. Put not your selfe into amazement, how these things should be***:** *all difficulties are but easie when they are knowne.*

Dieser Szene mit einer fremden, untergeschobenen Leiche folgt noch eine [verstärkende] zweite **:** Am Morgen sei der berüchtigte Räuber Ragozine an einem hitzigen Fieber gestorben, der sich im Hinblick auf Alter, Bart und Kopf noch besser als vorgeschobene Leiche für Claudio eigne (»*I heere in the prison, Father, there died*

this morning of a cruell Feauor, One Ragozine, a most notorious Pirate, A man of Claudio's yeares: *his beard, and head Iust of his colour*«). Der Kerkermeister fragt den Herzog, ob man den Statthalter Angelo nicht besser mit dem Gesicht der Leiche von Ragozine befriedigen könne, das dem von Claudio ähnlicher sehe (»*What if we do omit this Reprobate, til he were wel enclin'd, and satisfie the Deputie with the visage of Ragozine, more like to Claudio?*«). Dies begrüßt der Herzog als einen günstigen Wink des Himmels (»*Oh, 'tis an accident that heauen prouides*«), Er mahnt zur Eile (»*the houre drawes on*«), damit dies gemäß seinem Befehl erledigt werde (»*And sent according to command. See this be done*«), ohne dass der Tausch bemerkt werde.[19]

Eine um vier Tage aufgeschobene Hinrichtung, das entstellte, nicht mehr identifizierbare Gesicht einer Leiche – dies erinnert massiv an die Umstände, wie sie bei der Todesvortäuschung von Marlowe angenommen werden müssen. Die Hinrichtung John Penrys wurde um vier Tage aufgeschoben und fiel damit auf den Vorabend von Marlowe's Tod (30. Mai 1593). Sie fand zu einer damals ungewöhnlichen Vorabendzeit statt. Nach den erst 1923 aufgefundenen Unterlagen wurde ein wahrscheinlich nicht entkleideter Leichnam einer 16-köpfigen Jury vorgeführt, die als Todesursache einen Schnitt oberhalb des linken Auges feststellte. Es ist bemerkenswert, dass in »Maß für Maß« der Herzog (mit der gleichen Autorität wie ein William Cecil) eine Todesvortäuschung mittels eines falschen Leichnams und den Aufschub der Hinrichtung um vier Tage zur zeitnahen Verwendung einer realen Leiche anordnen konnte.

»Maß für Maß« wurde im Dezember 1604 in gekürzter Fassung am Hof aufgeführt und 1606 von einer unbekannten Person textlich modifiziert und dabei um Hunderte neuer Prosa- und Verszeilen ergänzt [von wem, wenn nicht von Marlowe?]. Es muss einen triftigen Grund dafür geben, warum das Stück zu Lebzeiten Shakespeare's nie als Quarto gedruckt wurde. Die Verantwortlichen konnten oder wollten vermutlich, ähnlich wie bei »Wie es euch gefällt« oder »Ende gut, alles gut«, das Risiko einer Drucklegung wegen der erkennbaren Anspielungen nicht eingehen.

Auch des Herzogs satirische Schlussbemerkung kann man als Metapher auf den falschen Leichnam beziehen: »*The unfolding* ***Starre*** *calls up the shepherd*«. Dies wird meist übersetzt mit: »Der Morgen**stern** weckt schon den Schäfer«. Diese Übersetzung ergibt wenig Sinn, als ob der Herzog sagen wolle: Beeil dich, es wird schon hell. Ein Stern weckt in der Regel keinen Schläfer, sondern die Dämmerung – warum hat das der Dichter so nicht formuliert? Es bedeutet übertragen auch: Die sich entwickelnde (»*unfolding*«) Leichenstarre (»*starre*«, auch Blickstarre) rufe

19 Ist es denkbar, dass auch bei Marlowe statt John Penry noch ein Tausch mit einer "ähnlicheren" Leiche vorgenommen wurde?

den Schäfer ab (»*calles up the shepherd*[Marlowe]). Im übertragenen Sinn wird dem Wissenden das Wortspiel um einen erstarrenden Leichnam[20] offengelegt, der die »vorgetäuschte« Abberufung der Person Marlowe's simulierte.

Der Verweis auf das Schicksal von Marlowe ist plausibel, insbesondere, weil wir als Zuhörer und Leser unmittelbar danach aufgefordert werden, nicht zu sehr darüber zu staunen (»*Put not your selfe into amazement*«), wie alles miteinander zusammenhänge (»*how these things should be*«). All diese Schwierigkeiten seien einfach zu verstehen, wenn sie uns nur bekannt wären (»*all difficulties are but easie when they are knowne*«). Dies ist eine klare Ansage**:** hinter dem Gesagten liegt eine tiefere, zunächst nicht verstehbare Bedeutung einer komplexen Todesvortäuschung, wie sie die Welt letztendlich in 400 Jahren nicht verstanden und aufgedeckt hat.

Während der zum Tode verurteilte Claudio die »Devise« des Stückes über Freiheit und Notwendigkeit, über das rechte Maß etc. formuliert, wird Marlowe's dialektisches Lebensmotto, das er sich als 21-Jähriger auf sein Porträt schreiben ließ (»Quod me nutrit me destruit«), an vielen anderen Stellen erkennbar (»*and when wie drink we die*«)**:**

Auszug (Akt I, Szene 2) aus »Maß für Maß« **:**

> Claudio**:** »*So every scope by the immoderate use turns to restraint. Our natures do pursue, like rats that ravin down their proper bane, A thirsty evil; and* ***when we drink we die.***«

Der Widerspenstigen Zähmung

Von »Der Widerspenstigen Zähmung« existieren zwei 30 Jahre auseinanderliegende Fassungen[21]**:** »The Taming of ***a*** Shrew« (**TaS**, 1594) und »The Taming of ***the*** Shrew« (**TtS,** 1623) der »First Folio«. Drucker und Verleger der »First Folio«, unter ihnen Edward Blount, müssen TaS und TtS als das gleiche Stück aufgefasst haben, da sie die spätere Fassung nicht erneut für den Druck registrierten. TaS wurde bemerkenswerter Weise von Francis Meres in seiner Liste der Shakespeare-Stücke in »Palladis Tamia« (1598) nicht aufgeführt, es erschien 1594, 1596 und 1607 **ohne** Autorname. Dem Tagebuch Philip Henslowes ist zu entnehmen, dass die früheste Aufführung am 13. Juni 1594 unter dem Namen »The Tamynge of A Shrowe« erfolgte.

Tolman[22] gelangte 1890 wegen der außerordentlich zahlreichen ähnlichen oder

[20] John Penrys um vier Tage aufgeschobene Erhängung erfolgte am Abend vom 29. auf den 30. Mai 1593. Seine Leichenstarre entwickelte sich in den folgenden 24 Stunden. In dieser Zeit erfolgte die vermeintliche Tötung Marlowe's.

[21] ›The Taming of a Shrew‹, being the Original of Shakespeare's »Taming of the Shrew«, London 1908; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/tamingofshrewbeooboasuoft#page/n13/mode/2up

[22] Albert H.Tolman**:** Shakespeare's part in "The taming of the shrew.Onlineversion**:** http://archive.org/stream/shakespearespartootolm#page/n3/mode/2up

identischen Zeilen und Passagen zwischen TaS einerseits und Marlowe's »Tamerlan« und »Doktor Faustus« andererseits zu der Gewissheit, dass TaS nur von Marlowe stammen könne. Da bei der T**t**S First-Folio-Fassung (1623) Shakespeare als Autor angenommen wird, müsste er in einem hohem Maß Passagen und Zeilen zum Teil wörtlich aus der frühen T**a**S Fassung von Marlowe »entlehnt« haben. Einige Experten konnten dies nicht »fassen« und sprachen auch die frühe Fassung Shakespeare zu, insbesondere wegen ihrer Exzellenz. Bereits 1849 fomulierte Charles Knight über TaS**:**

> *»(…) abounds in passages that either strongly resemble or directly correspond with passages in the undoubted plays of* ***Marlowe****.«* [23]

Es bleibt erstaunlich, dass 1890, zu einer Zeit, als eine Autorschaft Marlowe's noch nicht erwogen wurde, verschiedene Forscher, nicht nur Tolman, zu der Überzeugung gelangten, dass Shakespeare sich entweder hemmungslos aus der Frühfassung von Marlowe bedient habe oder – plausibler – dass der Verfasser von TaS und Marlowe dieselbe Person sein müssten. Tolmann schrieb 1890[24]**:**

> *»(…) that I feel forced to hold the view of* ***unity of authorship****. The writer seems to consider the style of* ***Marlowe*** *to be the model of excellence for formal love-making, for the expression of elevated thoughts, and seven for elegant transitions.«*

Dabei hob er als stärkstes Argument für Marlowe die poetische Qualität verschiedener Passagen heraus. Da man zu jener Zeit nicht daran zweifelte, dass Marlowe zu Tode gekommen war, wurde gefolgert, dass Shakespeare die Sprache Marlowe's bewundert haben müsse. Tolman**:**

> *»(…) it seems to me probable that TaS was the work of a single author, and that this author was an admirer and imitator of* MARLOWE *rather than that poet himself. Farther than this I have no clear opinion.«*[14]

In TtS lässt der Dichter nicht zufällig erkennen, dass er Reims kennt (TaS, Akt II, Szene 1. Marlowe's Aufenthalt in Reims ist belegt**:**

> *»(…) this young scholar, that hath been long studying at Rheims; as cunning in Greek, Latin, and other languages, as the other in music and mathematics«*

Aus heutiger Sicht ist es dem Leser kaum noch verständlich zu machen, wie Generationen von Shakespeare-Experten die Frühfassung TaS als ein von Marlowe unabhängiges Werk ansahen und die Ähnlichkeiten zwischen TaS und Marlowe's Stücken ignorieren konnten. Hätte man nicht allein aufgrund dieser Analyse adäquatere wissenschaftliche Hypothesen entwickeln müssen? Beispielhafte Vergleiche aufälliger Textparallelen zwischen der Frühfassung von »Der Widerspenstigen

[23] Charles Knight**:** Studies of Shakespeare, London 1849, Onlineversion**:** http://www.archive.org/details/studiesshaksper02kniggoog#page/n9/mode/1up

[24] Charles Knight**:** The Views about Hamlet and other essays, New York 1904; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/viewsabouthamleootolmgoog#page/n220/mode/2up

Zähmung« und Werken von Marlowe finden sich in **Anlage 6**. S.665.[25]
»Der Widerspenstigen Zähmung« kann für die literaturwissenschaftliche Forschung und für das unlösbar scheinende Autorschaftsproblem generell als paradigmatisch angesehen werden**:** Ein Experte wie F. S. Boas[26] ging so weit, T**a**S als ein Werk von Marlowe und T**t**S als ein reifes Werk von William Shakspere anzusehen. Seiner Vorstellung standen keine Möglichkeiten zur Verfügung, andere plausiblere Denkmodelle ins Auge zu fassen. (spezifische Details, Prolog ‚TtS .- Kap.10 S.S.380ff)

Julius Caesar

Es ist bemerkenswert, dass Shakespeare sein Stück »Julius Caesar« mit einer längeren Szene über einen Schuhmacher und über das Schuhmacherhandwerk beginnen lässt. Bei der Rückkehr Caesars fragen die Tribunen Marius und Flavius einen Schuhmacher auf der Straße**:** welchen Beruf er habe.

Akt I /Szene 1	Julius Caesar [Shakespeare]
Flavius**:**	(…) *You sir, what Trade are you?*
Cobler**:**	*Truely Sir, in respect of a fine Workman, I am but as you would say, a Cobler.*
Marius**:**	*But what Trade art thou? Answer me directly.*
Cobler.	*A Trade Sir, that I hope I may vse, with a safe Conscience, which is indeed Sir, a* ***Mender of bad soules.***
Flavius**:**	*What Trade thou knaue? Thou naughty knaue,* what Trade?
Cobler.	*Nay I beseech you Sir, be not out with me**:** yet if you be out Sir, I can mend you.*
Marius**:**.	*What meanst thou by that? Mend mee, thou sawcy Fellow?*
Cobler**:**	*Why sir,* ***Cobble*** *you.*
Flavius**:**	*Thou art a* ***Cobler****, art thou?*
Cobler**:**	*Truly sir, all that I liue by, is with the Aule**:** I meddle with no Tradesmans matters, nor womens matters;* ***but withal I am indeed Sir, a Surgeon to old shooes: when they are in great danger, I recouer them. As proper men as euer trod vpon Neats Leather, haue gone vpon my handy-worke.***
Flavius**:**	*But wherefore art not in thy Shop to day? Why do'st thou leade these men about the streets?*
Cobler**:**	*Truly sir,* ***to weare out their shooes, to get my selfe into more worke. But indeede sir,*** *we make Holyday to see Caesar, and to reioyce in his Triumph.*

[26] F.S.Boas**:** »The Taming of a Shrew«**:** being the Original of Shakespeare's »The Taming of the Shrew«, London 1908; Onlineversion**:**
http://www.archive.org/stream/tamingofshrewbeooboasuoft#page/n13/mode/2up

Man kann mit ziemlicher Gewissheit davon ausgehen, dass eine Eröffnungsszene sich nicht vordergründig zufällig dem Schuhmacherhandwerk widmet, sondern dass sich hintergründig eine zweite bedeutungstragende Ebene verbirgt**:** Marlowe wollte seinen Vater, den Schuhmacher John Marlowe (1536–1605), in dieser Szene verewigen und seinen Beruf ehren (»*a Mender of bad soules*«). Als Kind dürfte Marlowe seinem Vater, dem »Wundarzt für alte Schuhe« (»*Surgeon to old shoes*«), beim Reparieren zugeschaut haben.

Es ist nicht bekannt, woher die Herausgeber der »First Folio« das Originalmanuskript von »Julius Caesar« hatten, ob die »First Folio«-Version 1623 die gleiche war, die etwa 25 Jahre zuvor (1599) aufgeführt wurde, ob dort die Szene mit dem Schuhmacher bereits enthalten war oder ob sie erst später eingefügt wurde. Dass das Stück 1599 in London aufgeführt wurde, ist durch eine Tagebucheintragung des Schweizers Thomas Platter belegt, der vom 18. bis 20. Oktober 1599 London weilte und die Aufführung im Globe Theater besuchte. Das Stück wird nicht in Francis Meres »Palladis Tamia« (1598) erwähnt. Wegen seiner verbalen und metrischen Ähnlichkeiten zu »Hamlet«, »Heinrich V.« und »Wie es euch gefällt« wird die Entstehung des Stückes auf das Jahr 1599 datiert.

Die Figur des Schuhmachers (»Cobler«) in der »First Folio« wurde in späteren Auflagen seltsamer Weise in einen »*Second Commoner*« (Zweiter Bürger) umgewandelt. – Auch in anderen Stücken von Shakespeare taucht ein Schuhmacher in Verbindung mit einem Vater auf**:**

»Zwei Herren aus Verona« (Akt II Szene 3) [Shakespeare]**:**

Launce**:** ***This shoe*** *is my* ***father*****:** *no this* ***left shoe*** *is my* ***father*****:** *This no, no, this left* ***shoe*** *is my mother***:** *nay, that cannot be so neither***:** *yes; it is so, it is so***:** *it hath the worser sole. This shoe, with the hole in it, is my mother, and this* ***my father;*** *a vengeance (…) Now come I to* ***my father;*** ***Father,*** *your blessing***:** *now should not the shoe speake a word for weeping***:** *now should I kiss* ***my father****; well, he weeps on. Now (…)*

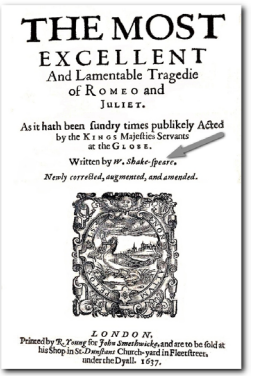
»Hamlet« (Akt I, Szene 2) [Shakespeare]**:**

Hamlet: *»A little month, or ere t****hose shoes were old***
With which she follow'd ***my poor father's*** *body«*

Dieser mehrfache Zusammenhang zwischen Schuhen, dem Schumacherhandwerk und (s)einem [Marlowe's] Vater ist auffällig und kann kaum zufällig passiert sein. Auf die Bedeutung des gehäuften Vorkommens eines »Coblers« in der zeitgenössischen englischen Literatur[27] konnte in diesem Buch nicht eingegangen werden.

27 z.B. Anonymus**:** »The **Cobler** of Canterburie« 1590 (1608), Robert Wilson**:** »The **Coblers** Prophesie«(1594), Anonymus**:** Wits Recreations(1595) Epitaphe (Nr 95, 103), Anonymus**:**. »The tinker of Turvey «[Yerker a **Cobler**] 1630, Anonymus**:**»The **Coblers** End, or his last Sermon«(1640),» Anonymus The **Coblers** threed is cut«(1644) und andere

Romeo und Julia


THE MOST
EXCELLENT
And Lamentable Tragedie
of ROMEO and
JULIET.

As it hath been sundry times publikely Acted by the KINGS Majesties Servants at the GLOBE.

Written by *W. Shake-speare.*

Newly corrected, augmented, and amended.

LONDON,
Printed by *R. Young* for *John Smethwicke*, and are to be sold at his Shop in St. *Dunstans* Church-yard in Fleetstreet, under the Dyall. 1637.

»Romeo und Julia« , 1637 erstmals nicht anonym gedrucktes Quarto(Q5,) 21 Jahre nach Shaksperes Tod

Die Tragödie »Romeo und Julia« entstand wahrscheinlich zwischen 1591 und 1595. Das Stück wurde zu Lebzeiten Shakspere's drei Mal gedruckt – stets ohne Autornamen! Die zwei zuerst gedruckten Quartos Q1 (1597) und Q2 (1599) differierten stark voneinander. Q1 wurde aufgrund der zahlreichen Textunterschiede im Vergleich zu späteren Versionen auch »schlechtes Quarto« genannt. Im Titel von Q2 steht: »*Newly corrected, augmented and amended*« und: »*The Most Excellent and Lamentable Tragedie of Romeo and Juliet*«. Q2 ist um 800 Zeilen länger als Q1 und wurde 1609 und 1622 als Q3 und Q4 nachgedruckt. Die »First Folio« (F1) basiert primär auf Q3.

Es dürfte kein Zufall sein, dass die zwei wichtigsten literarischen Heldinnen in Marlowe's Werken, Dido und Hero, in »Romeo und Julia« auftauchen:

»Romeo und Julia« (Akt II, Szene 4):

»(…) wench – marry, she had a better love to berhyme her – ***Dido***
»a dowdy, Cleopatra a gypsy, Helen and ***Hero*** *hildings*
and harlots: This be a gray eye or so, but not to the purpose.«

Marlowe's Haltung, dass Liebe etwas mit dem ersten Blickkontakt zu tun habe, korrespondiert mit Shakespeare's Philosophie in »Romeo und Julia«. Marlowe konstatiert, dass wir die Liebe nicht kontrollieren könnten und keinen Einfluss darauf haben, wann oder in wen wir uns verlieben. Dies entscheide ein nicht dem Willen unterworfenes Schicksal *(»it lies not in our power to love or hate, For will in us is overruled by Fate«).* Die Gefühle von Liebe oder Hass seien bereits im Moment der ersten Begegnung vorhanden.

Marlowe's »Who Ever Loved, That Loved Not at First Sight?«:

It lies not in our power to love or hate
For will in us is overruled by fate.
When two are stripped, long ere the course begin,
We wish that one should love, the other win;
And one especially do we affect
Of two gold ingots, like in each respect:
The reason no man knows, let it suffice,
What we behold is censured by our eyes.
Where both deliberate, the love is slight:
Who ever loved, that loved not at first sight?

Ähnlich klingt das in »Romeo und Julia«:

Akt I Szene 5) :

Romeo: (…) ***sight****! for I saw ne'er true beauty till this night.*

Akt II, Szene 3) :

Friar (zu Romeo):

Young men's ***love then lies***
Not truly in their hearts ***but in their eyes.***

In »Romeo und Julia« tötet Tybalt im Duell Mercutio und Romeo Tybalt. Rowse[28] hat darauf aufmerksam gemacht, dass Marlowe's Dichterfreund Thomas Watson im Duell einen gewissen William Bradley getötet habe und Marlowe anwesend gewesen sei:

> *»Though a modern mind may find the feud between the Montagues and Capulets odolescent, it was utterly true of age … **Marlowe's** friend. The poet and musician Thomas Watson, came to **Marlowe's** aid in his affray with William Bradley and killed him.«*

Nach der Tötung von Tybalt wird Romeo nicht mit dem Tod bestraft, sondern verbannt (*»Thy fault our law calls **death**; but the kind prince taking thy part, hath rusht aside the Law, and turn'd that blacke word death, to **banishment**«).* Auch bei den Anschuldigungen gegenüber Marlowe 1593 gehen wir von einer nach dem Gesetz vorgesehenen Todesstrafe und einer von oben angeordneten Umwandlung der Strafe in ein dauerhaftes (inneres) Exil aus.

In »Romeo und Julia« kommen die emotionale Gefühlswelt und Spannbreite eines Menschen, der drohende Tortur und Tod, Verbannung und Exil physisch durchlebt haben muss, eindrücklich zur Darstellung. Die unverhältnismässig gehäufte Auseinandersetzung mit den Begriffen »*banishment, exile, death, murder, torture, hell etc.*« innerhalb weniger Zeilen hat etwas verstärkendes, authentisches. Sie ist für den alias-Autor Marlowe unmittelbar zu verstehen, nicht aber für Shakspere. Hier wird zweifelsohne eine autobiografische Allegorie erkennbar:

Auszug aus »Romeo und Julia« (Akt III, Szene 3):

Friar:	*Not bodies* ***death****, but bodies* ***banishment****.*
Romeo:	*Ha,* ***banishment?*** *be mercifull, say* ***death:*** *For* ***exile*** *hath more terror in his looke, Much more then* ***death:*** *do not say* ***banishment****.*
Friar:	*Here from Verona art thou* ***banished:*** *Be patient, for the world is broad and wide.*
Romeo:	*There is no world without Verona walles, But Purgatorie,* ***Torture****, hell it selfe:* ***Hence banished****, is* ***banisht*** *from the world, And worlds* ***exile*** *is* ***death****. Then* ***banished****, Is* ***death****, mistearm'd, calling* ***death banished****, Thou* ***cut'st my head off*** *with a golden Axe,* ***And smilest vpon the stroke that murders me****.*

[28] A. L: Rowse: The Annotated Shakespeare. Vol. III: Tragedies und Romances, New York 1978, S.1606.

Friar: *O deadly sin, O rude vnthankefulnesse! Thy falt our Law calles **death**, but the kind Prince Taking thy part, hath rusht aside the Law, And turn'd that blacke word **death**, to **banishment**. This is deare mercy, and thou seest it not.*

Romeo: *'Tis **Torture** and not mercy, heauen is here*

Auch in Romeos Monolog, in dem er die vermeintlich tote Julia beklagt, lassen sich Parallelen zu Marlowe's Schicksal erkennen. Marlowe ist der Einzige, bei dem der Begriff »immaterieller Tod« (»*unsubstantial death*«) einen greifbaren Sinn bekommt.

Quarto 2 - Romeo und Julia (1599):

Romeo: *How well thy beauty doth become this grave?*
*O I beleeve that **unsubstanciall death**,*[29]
Is amorous, and doth court my love.
Therefore will I, O heere, O ever heere,
*Set up **my everlasting rest***
With wormes, that are thy chamber maids.«

Auch die Szene, in der Julia erfährt, dass Romeo ein Montague ist, ergibt biografische Parallelen zum Autor: Marlowe hatte Ende Mai 1593 keine andere Wahl, als zu aktzeptieren, dass seine Werke ab sofort unter einem **anderen Namen** erscheinen. Das änderte zwar nichts daran, dass er die Werke geschrieben hatte, dennoch beschäftigte ihn der Verlust seines Namens [seiner Identität] über alle Massen:

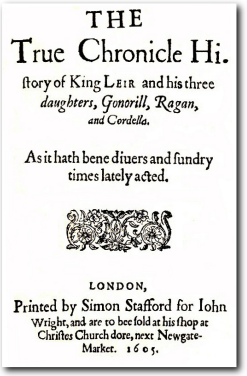
»Romeo und Julia« (Akt II, Szene 2):

Juliet :»*Tis but: thy **name** that is my enemy*
Thou art thyself, though not a Montague.
What's a Montague? It is not hand nor foot
Nor arm nor face, nor any other part
*Belonging to a man. Oh, be some other **name!***
*What's in a **name?** that which we call a rose*
*By any other **name** would smell as sweet*
So Romeo would, were he not Romeo called
Retain that dear perfection which he owes.«
*Without that title. Romeo, doff thy **name**,*
*And for that **name** which is no part of thee*
Take all myself.

(Vergleich von Textstellen aus »Romeo und Julia« und Marlowe's Werken s.**Anlage 13**, s.S.679f) .

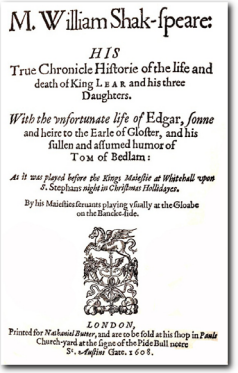
29 Man ist an den mehrfach in Hamlets Geistszene vorkommenden Begriff »*unnaturall murther*« erinnert (s.S.323f)

Frühfassung (King Le**i**r), **1594** von Marlowe.


THE
True Chronicle Hi.
ſtory of King LEIR and his three
daughters, Gonorill, Ragan,
and Cordella.

As it hath bene diuers and ſundry
times lately acted.

LONDON,
Printed by Simon Stafford for Iohn
Wright, and are to bee ſold at his ſhop at
Chriſtes Church dore, next Newgate-
Market. 1605.


M. William Shak-ſpeare:
HIS
True Chronicle Hiſtorie of the life and
death of King LEAR and his three
Daughters.

With the vnfortunate life of Edgar, ſonne
and heire to the Earle of Gloſter, and his
ſullen and aſſumed humor of
TOM of Bedlam:

As it was played before the Kings Maieſtie at Whitehall vpon
S. Stephans night in Christmas Hollidayes.

By his Maiesties ſeruants playing vſually at the Gloabe
on the Bancke-ſide.

LONDON,
Printed for Nathaniel Butter, and are to be ſold at his ſhop in Paules
Church-yard at the ſigne of the Pide Bull neere
St. Auſtins Gate. 1608.

Frühe Fassung »King Le**i**r« (links) eines anonymen Autors (1594) und Quarto 1 (rechts) von Shakepeares »King Le**a**r«(1608)

Shakespeare's „King **Lea**r" der First Folio mit seinen vorausgehenden Quartos (Q1-1608, s.Bild rechts) birgt ein bis heute ungelöstes Problem**:** Welcher anonyme Autor mag »The True Chronicle History of King **Le**i**r**, and his three daughters, Gonorill, Ragan, and Cordella«, jenes 1954, mehr als ein Jahrzehnt früher als Q1 aufgeführte Theaterstück geschrieben haben? Der 1594 zum Druck eingereichte Text erhielt keine Druckerlaubnis und gelangte erst 1605, nachdem er erneut registriert wurde, zum Druck (s.Faksimile links). Auf Grund einer vergleichenden Textanalyse besteht kein Zweifel, dass sich Shakespeare's „King Le**a**r"(Q1) auf dieses frühe »King-Le**i**r«-Theaterstück (1594) gestützt haben muss**:** Shakespeare erweiterte ursprüngliche Elemente von King Le**i**r**:** er übernahm die wichtigsten gemeinsamen Szenen zwischen Le***i*****r** und Perillus (so »**Lear**s« Monologe in Akt II/Szene 4, analog zu »**Leir**s« Monolog in Akt III/Szene 3) und änderte den Namen „Perillus" in „Kent". Es erscheint schwer vorstellbar, dass Shakespeare „plagiativ" von einem weniger bedeutenden zeitgenössischen Autor derartig essentielle Ideen entlehnt haben würde.

Bei der Suche nach dem vermeintlichen Autor der »Le**i**r'schen« Frühfassung haben Literaturwissenschaftler Greene, Peele, Kyd, Lodge, Drayton und andere in Erwägung gezogen. Sidney Lee[30] und Donald Sykes[31] kamen Anfang des 20.Jahrhundert zu dem bemerkenswerten Urteil**:** Marlowe könne nicht der Autor des »Le**i**r« sein, seine Qualitäten stünden ***über*** der Qualität dieses Texts, während die übrigen Kandidaten nicht Shakespeare's geniale Qualitäten ausstrahlten**:**

Sidney Lee**:**

> «***Marlowe's*** *genius entitles him to a better fate. It is fatuous to associate his name with an effort which no point rises to any fulnes of poetic utterance«…»*[their] *characteristic merits are far inferior to those of* ***Marlowe****. They walk on a lower slope of the Elisabethan Parnassus…their dramatic work…lacks for the most part indutible marks of exalted individuality«...*

30 Sidney Lee**:**The chronicle history of King Leir; the original of Shakespeare's "King Lear". Edited by (1909) http://archive.org/stream/chroniclehistoryooleesuoft#page/n21/mode/2up

31 H Dugdale Sykes, »Sidelights on Shakespeare«, 1919 http://archive.org/stream/sidelightsonshakoosykeuoft#page/126/mode/2up

Dass der Verleger des »Le**i**r« (Simon Stafford) jeglichen Hinweis im Titel auf den Autor zurückhielt, interpretiert Lee damit, dass der anonyme Autor nie aus der »Position seiner Verdunkelung« heraustreten konnte. (...»*and to have withheld all key to the dramatist's name from the title page. The absence of the author's name, or his initials, suggests that* ***he***[the poet] ***never merged from a position of obscurity«)***; Sidney Lees Argumente hätten eigentlich ausreichen müssen, in Marlowe den Autor des »Le**i**r« zu erkennnen**:** seine Namensnennung oder eine Druckerlaubnis wären 1594, so kurz nach seinem »schmählichen« Abgang undenkbar gewesen. Er bedurfte exakt jener "*position of obscurity*". Auch Einzelheiten des »Le**i**r« Textes lassen seine Autorschaft erkennen. Zum Beispiel**:**

Cornwall**:** *Is Cornwall welcome to your Excellency?*
Gonorill**:** *As welcome, as* ***Leander*** *was to* ***Hero***
Or brave ***Aeneas*** *to the* ***Carthage Queene*** [Dido]
So and more welcome is your Grace to me.

Wer anders als Marlowe hätte im »Le**i**r« 1595 »Hero und Leander« gemeinsam mit »Dido, Queen of Carthage« zitieren können, wo doch Marlowe's „Hero und Leander" erst 1598 gedruckt wurde? Auch der für Marlowe stehende Name des eloquenten „Perillus" (»*pleasing orator«… »thy hopeful speeches*« - Perillus, der Gefährdete, der in Gefahr befindliche) dürfte nicht ohne Absicht gewählt worden sein. Perillus Antwort auf Le**i**rs Wunsch, gegenseitig über Ihre Verluste zu klagen, scheint anspielungssreich (»*Then hazard death, which may convert to life; Banish despair, which brings a thousand deaths.«)***:**

*Le**i**r***:** *Thou unto me in woe,*
*Cease to beguile me with thy hopeful speeches***:**
O join with me, and think of nought but crosses,
And then we will one lament another's losses.
Perillus. Why, say the worst, the worst can be but death,
*And death is better than for to despair***:**
Then ***hazard death, which may convert to life;***
Banish despair, which brings a thousand deaths.

Ähnlich wie bei anderen, zeitlich weit auseinander liegenden thematisch korrespondierenden Frühwerken und entsprechenden Werken Shakespeare's (▷Richard III, S.313; ▷Taming of the Shrew, S.337; ▷King John, S.S.362; ▷Heinrich VI/2, S.313; ▷Heinrich V, S.311; aber auch bei ▷Dr Faustus A-Text und B-Text S.284 - ▷der Jude von Malta und der Jude [Kaufmann] von Venedig, S.279) konnte auch bei König Le**i**r die einfache Erklärung nicht gedacht werden, dass Spätwerke vom selben Autor unter neuem Namen weiterentwickelt wurden.

Marlowe's Fingerabdrücke in King Le*a*r

Es ist bis heute rätselhaft, wer »King Lear« in der »First Folio« (1623) so verändert hat, dass es sich von den Versionen in den Quartos so deutlich unterschied. Die mehrheitliche Auffassung der Experten, Shakspere habe seine literarische Aktivität etwa 1611 eingestellt, ist nicht vereinbar mit diesen spät durchgeführten, Korrekturen. Die plausiblere Erklärung ist, dass Edward Blount, einer der Herausgeber, mit dem noch lebenden Autor kooperierte. Da diese Möglichkeit nie in Betracht gezogen werden konnte, haben sich zu den bemerkenswerten Textänderungen und ihren Datierungen zum Teil abenteuerliche Theorien entwickelt. Manche Experten vermuten beispielsweise, dass das Originalmanuskript von »König Lear« unglücklicherweise verloren gegangen sei und deswegen nicht Grundlage der Version in der »First Folio« gewesen sein könnte. M.Warren und G.Taylor folgerten, dass Q1 auf einem Theatertranskript (sogenannte »Foul papers« oder »Promptbook«) beruhe, das von der Theatergesellschaft oder von jemandem anderem für die Drucklegung vorbereitet worden sein müsse**:** Q1 stamme von »Theaterleuten«, die First-Folio-Version vom Autor.

»König Lear« dürfte um das Jahr 1605 konzipiert worden sein, als Jakob I. bereits König von England war. Das Stück erschien erstmals 1608 als Q1[32] und 1619 als Q2[33], die »First-Folio«-Ausgabe (FF1) ist eine stark redigierte Fassung von Q2. Die Unterschiede zwischen Q1, Q2 und FF1 sind beträchtlich. Q1 enthält 285 Zeilen, die nicht in FF1 vorkommen; FF1 enthält wiederum etwa 100 Zeilen, die nicht in Q1 erscheinen. Mindestens 1000 einzelne Worte wurden zwischen Q1 und F1 geändert und jeder Text hat eine unterschiedliche Zeichensetzung. Die Hälfte der Verszeilen in der »First Folio« sind entweder in Prosa geschrieben oder unterschiedlich geteilt im Vergleich zu Q1. Diese mannigfaltigen Textänderungen können nur von einer Person vorgenommen worden sein, die das Stück genau kannte – eigentlich nur vom Autor selbst.

William Shakspere aus Stratford war im Jahr 1606 ein wohlhabender Geschäftsmann, der nachweislich Immobilien und Waren kaufte und verkaufte und der – wie Quellen belegen – gegen Schuldner klagte, erstaunlicherweise nicht aber gegen die Drucker der unautorisierten »Lear«-Quartos. Warum er als »ausgewiesener« Geschäftsmann darauf verzichtete, ist nicht befriedigend erklärt.

In »König Lear« wird der edle und loyale Graf von Kent, ein treuer Berater König Lears, vom König verstoßen. Er hatte Lears Lossagung von seiner Tochter Cordelia kritisiert. Er kehrt mit verändertem Aussehen und unter falschem Namen an den

[32] Treasures in Full. Shakespeare in Quarto; Onlineversion**:** http://special-1.bl.uk/treasures/SiqDiscovery/ui/record.aspx?Source=text&LHCopy=25&LHPage=-2&RHCopy= 25&RHPage=-1

[33] Treasures in Full. Shakespeare in Quarto; Onlineversion**:** http://special-1.bl.uk/treasures/SiqDiscovery/ui/record.aspx?Source=text&LHCopy=27&LHPage=-2&RHCopy=27&RHPage=-1 (die dort gedruckte Jahreszahl 1608 ist [bewusst?] unrichtig!).

Hof zurück und dient dem König weiter, ohne ihm seine »neue« Identität(!) preiszugeben. Marlowe/Shakespeare wusste, was es bedeutete, mit einer »geliehenen« Identität zu leben, und verdichtet diese »biografische« Erfahrung in außerordentlicher Authentizität in zahlreichen Aussagen Kents**:** Er müsse sich in eine fremde Sprache flüchten, die seine Rede entstelle (»*I other accents borrow, That can my speech defuse*«), er müsse seinem Charakter ein »künstliches« Aussehen geben, sein Wesen verhüllen (»*I razed my likeness*«), dort dienen, wo man ihn hinstelle (»*banished Kent … canst serve where thou dost stand condemned*«), er müsse bekennen, so wenig zu sein, wie er scheine (»*I do profess to be no less than I seem*«), er müsse am besten mit demjenigen leben, der klug sei, aber wenig spreche (»*to converse with him that is wise, and says little*«), er könne nicht gegen unkluge Entscheidungen argumentieren, da er keine Wahl habe (»*to fear judgment to fight when I cannot choose*«). Er dürfe sich nicht in [krchliche]Sachen des Erlösers, Jesus Christus, einlassen (»*and to eat no fish*«).
Es ist kaum vorstellbar, das jemand ohne Erfahrung in Sachen »Verlust der eigenen Identität« und »Vortäuschung einer fremden Identität« dies alles erfinden konnte oder das Bedürfnis entwickelt hätte, dies darzustellen!

»König Lear« (Akt I, Szene 4)**:**

Kent**:** *If but as well* ***I other accents borrow,*** *That* ***can my speech defuse****, my good intent May carry through itself to that full issue* ***For which I razed my likeness****. Now, banished Kent, If thou canst serve where thou dost stand condemned*
(…)
*I do profess to be no less than I seem; to serve him truly thatwill put me in trust****:*** *to love him that is honest;* ***to converse with him that is wise, and says little;*** *to fear judgment to fight when I cannot choose.*

Gründe für Shakespeare's Depression

Was könnte in der Zeit um 1605 den Dichter [Marlowe] bewogen haben, solch ein düsteres und leidvolles Stück wie »Lear« zu schreiben? Es scheint in einer schwermütigen Phase entstanden zu sein, die angesichts der anzunehmenden Lebensumstände Marlowe's verständlich wäre**:** Der damals 41-jährige, unter falschem Namen lebende Marlowe stand in Kontakt zu seiner Familie und seinen Eltern in Canterbury. Beide Eltern starben 1605 kurz hintereinander, Vater John im Februar, Mutter Katherina im Juli. (Es ist belegt, dass Tobie Matthew, der in Kap.11 als Tarnname von Marlowe erkannt wird, zwischen Februar und Mai 1605 inkognito nach England zurückkehrte – (S.S.571f). Marlowe dürfte mit dem Verlust der Eltern und der endgültigen Erkenntnis, lebenslang eine »Unperson« mit wechselnden Namen zu bleiben, einen mentalen Tiefpunkt erreicht haben.

Marlowe als »Edgar« und »Tom of Bedlam«

Eine Parallelgeschichte in »König Lear« erzählt von dem edlen Edgar[34], dem Sohn des Grafen von Gloucester, der wegen einer Intrige seine wahre Identität aufgeben und unter falscher Identität als »**Tom of Bedlam**« weiterleben muss. Die Wahl dieses Namens (ebenso wie des Namens »**Edgar**«) hat – wie stets – etwas Bezeichnendes. Tom of Bedlam dürfte eine sarkastisch-wortspielerische Anspielung auf »Tomb of Bethlehem«[35] gewesen sein (»*his sullen and assumed humour of TOM of* Bedlam «, Titelseite., S.349). »Edgar« muss als »Tom of Bedlam« weiterleben und wird seine wahre Identität[analog zu Marlowe] nie mehr preisgeben. Bedlam als das Asyl für die »Geisteskranken« repräsentiert Marlowe's Ende und Grab (»*Tomb*«?). Edgar, dessen unglückliches Leben in Q1 einen gleichrangigen Stellenwert wie das von König Lear bekam – erkennbar an dem Untertitel (re.Bild S.344) auf der Titelseite (»*The unfortunate life of Edgar*«) –, symbolisiert die Phase einer tiefen Niedergeschlagenheit (1605/06?) und verweist auf Marlowe's Biografie. Im »Lear« der »First Folio« ging der vormals so wesentliche Edgar-Untertitel verloren. Seine metaphorische schicksalhafte Kennzeichnung dürfte für ihn 1623 keine Rolle mehr gespielt haben.

Shakespeare/alias Marlowe muss seine Situtation in jener Lebensphase, als er den Tom of Bedlam erfand, wie einen Irrwitz empfunden haben (»*sullen and assumed humour of TOM of Bedlam*«). Der Autor, der die Person des Edgar entwickelt hat, muss die physischen und psychischen Strapazen einer dauerhaften Verbannung und Verfolgung selbst durchlitten haben, um sie derart authentisch beschreiben zu können. Es gelingt Marlowe/alias Shakespeare in artistischer Manier, mit Edgars Situation sein eigenes Schicksal darzustellen**:** Tom of Bedlam hört von sich selbst, dass er ausgerufen (»*zur Fahndung ausgeschrieben*«) werde *(»I heard myself proclaimed«)*, er muss sich in der Höhlung eines Baumes verstecken (»*and by the happy hollow of a tree«)*, um den Nachstellungen zu entkommen (»*Escaped the hunt*«), er finde keine Zuflucht, wohin er sich auch flüchte (»*No port is free*«), keinen Platz, an dem er nicht aufpassen und Wachsamkeit üben müsse (»*no place That guard, and most unusual vigilance Does not attend my taking*«), er müsse sich schützen, solange er noch fliehen könne (»*Whiles I may 'scape, I will preserve myself*«), er müsse bedacht sein, niedrigste und schwächste Konturen anzunehmen (»*and am bethought To take the basest and most poorest shape*«), er fühle, dass in der Not der Mensch zum Vieh[36] erniedrigt werde (»*That ever penury, in contempt of man, Brought near to beast*«), sein Gesicht müsse er, um nicht erkannt zu werden, mit Ruß schwärzen (»*my face I'll grime with filth*«), seinen Körper entstellen, indem er ihn verdecke (»*blanket my*

[34] »Edgar« leitet sich aus den Worten »ead« (reich, fröhlich, wohlhabend) und »gar« (»spear«) ab und bedeutet etwa**:** »Der fröhliche Speer«.

[35] SOED**:** von Bethlehem, seit 1550 Hospital oder St. Mary of Bethlehem, »Asylum of the insane«, später Irrenhaus »Tom of «, also etwa das Ende, die Gruft (»*Tomb*«) im »Irrenhaus«.

[36] S.auch Kapitel 11, William Basse, A helpe to dicourse [1619], S.592.

loins«), seine Kopfform verändern, indem er sein Haar in Knoten winde *(»elf all my hair in knots*«). Nur mit seinem nackten Gesicht trotze er Winden und Verfolgungen des Himmels (»*And with presented nakedness out-face the winds and persecutions of the sky*«).

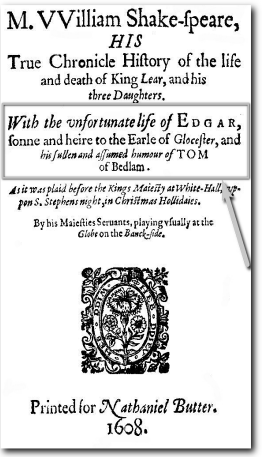
Die ländliche Region (»König Lear« spielt in Marlowe's Heimatregion Kent) biete ihm Schutz und mehr Sicherheit (»*The country gives me proof and precedent*«), sie sei unterwegs Voraussetzung für Bettler, sich in die »geschundenen«Arme des Asyls oder des Tollhauses zu schlagen (»*of beggars, who with roaring voices, strike in their numb'd and mortified bare arms*«), sich Mitleid heischend in Mühlen, Schafhütten, armseligen Dörfern, Meiereien aufzuhalten (»*from low farms, Poor pelting villages, sheep-cotes, and mills, Sometime with lunatic bans, sometime with prayers, Enforce their charity*«). Als armer Edgar habe er noch »etwas« dargestellt, als Tom nun nichts mehr (»*poor Tom! That's something yet*: *Edgar I nothing am!*«).

Dieses »in extenso« geschilderte, authentisch erscheinende Schicksal kann keine reine Fiktion sein – die bedeutungstragende metaphorische Zweitebene erinnert massiv an die Tragik von Marlowe's eigenem Leben und bedarf dieser zusätzlichen autobiografischen Interpretation.

»König Lear« (Akt II, Szene 3):

Edgar:

I heard myself proclaimed
And by the happy hollow of a tree Escaped the hunt.
No port is free; no place,
That guard, and most unusual vigilance,
Does not attend my taking. Whiles I may 'scape,
I will preserve myself: and am bethought
To take the basest and most poorest shape
That ever penury, in contempt of man,
Brought near to beast: my face I'll grime with filth;
Blanket my loins: elf all my hair in knots;
And with presented nakedness out-face
The winds and persecutions of the sky.
The country gives me proof and precedent
Of beggars, who, with roaring voices,
Strike in their numbed and mortified bare arms
Pins, wooden pricks, nails, sprigs of rosemary;
And with this horrible object, from low farms,
Poor pelting villages, sheep-cotes, and mills,
Sometime with lunatic bans, sometime with prayers,
Enforce their charity. Poor Turlygod! poor Tom!
That's something yet: ***Edgar I nothing am.***


M. VVilliam Shake-ſpeare,
HIS
True Chronicle Hiſtory of the life and death of King Lear, and his three Daughters.
With the vnfortunate life of EDGAR, ſonne and heire to the Earle of Gloceſter, and his ſullen and aſſumed humour of TOM of Bedlam.
As it was plaid before the Kings Maieſty at White-Hall, vpon S. Stephens night, in Christmas Holidaies.
By his Maieſties Seruants, playing vſually at the Globe on the Bancke-ſide.
Printed for Nathaniel Butter. 1608.

»King Lear« (Quarto, **Q2-1619**) Jahreszahl 1608 vorgetäuscht

Wer gibt Edgar in seiner Eigenschaft als Tom noch etwas (»*Who gives anything to poor Tom?*«), die Verfolger, der »böse Feind«, hätten ihn – im übertragenen Sinn – durch Feuer und Flammen, durch Flut und Strudel, durch Moor und Sumpf geführt (»*and*

through ford and whirlipool e'er bog and quagmire«), man habe ihm ein Messer unter das Kissen gelegt und Schlingen unter den Stuhl (»*that hath laid knives under his pillow, and halters in his pew*«), man habe ihm Rattengift in die Suppe getan (»*set ratsbane by his porridge*«), er sähe bereits in seinem eigenen Schatten den Verräter (»*to course his own shadow for a traitor*«) usw.

Aus der drastischen Schilderung wird deutlich, dass sein inneres Exil in England mit Fahndung nach seiner Person sieben Jahre gewährt haben dürfte (»*But mice and rats, and such small deer have been Tom's food* ***for seven long year***«).

»König Lear« (Akt III, Szene 4)**:**

Edgar (Disguised as a Madman)**:**

Who gives anything to poor Tom? Whom
the foul fie hath led through Fire and through Flame,
through Sword and Whirle-Pool o'er Bog and Quag –
mire; that hath laid Knives under his Pillow, and Halters
in his Pue; set Rats-bane by his Porredge; made him
Proud of heart, to ride on a Bay trotting Horse over four
incht Bridges, to course his own shadow for a Traitor.
Blisse thy five wits! Tom's a-cold. O, do de, do de, do de.
blisse thee from Whirle-Windes, Starre-blasting, and ta-
king! Do poore Tom some charity, whom the foul fiend
vexes. There could I have him now, and there, and there
again, and there.

Am Ende von Akt III/Szene 6 bleibt Edgar allein und erläutert dem Zuschauer seine Situation**:** Er bemerke, wenn »Höhergestellte« ihn in seiner Leidensgeschichte sähen (»*When we our betters see bearing our woes*«), dass ihn sein eigenes Leid kaum rühre (»*We scarcely think our miseries our foes*«). Wer allein leide, leide in seinem Geist am stärksten (»*Who alone suffers suffers most i' the mind*«), jedes Vergnügen hinter sich lassend (»*Leaving free things and happ shows behind*«), sein Herz könne mehr Leid ertragen (»*But then the mind much sufferance doth o'er skip*«), wenn er in der Not Kameradschaft findet (»*When grief hath mates, and bearing fellowship*«). Was ihn »niedermache« (»*When that which makes me bend makes*«), dass er, wie der König sein Kind, seinen Vater verloren habe (»*the king bow, He childed as I fathered*«). Er müsse dann verschwinden (»*Tom, away!*«) Er bemerke die allgemeine Unruhe der Zeit und wolle erst wieder »auftauchen«, wenn die Verleumdung, die ihn peinige und beschäme, nachweislich seinen Namen reinige (»*and thyself bewray, When false opinion, whose wrong thought defiles thee, In thy just proof, repeals and reconciles thee*«).

»König Lear« (Akt III, Szene 6)**:**

Edgar**:** *When we our betters see bearing our woes,*
We scarcely think our miseries our foes.
Who alone suffers suffers most i' the mind,
*Leaving free things and happy shows behind***:**
But then the mind much sufferance doth o'er skip,
When grief hath mates, and bearing fellowship.

How light and portable my pain seems now,
When that which makes me bend makes the king bow,
He childed as I fathered! Tom, away!
Mark the high noises; and thyself bewray,
When false opinion, whose wrong thought defiles thee,
In thy just proof, repeals and reconciles thee.

Wie in Kapitel 11 (S.S.516ff) näher ausgeführt, sprechen Indizien eindeutig dafür, dass der zeitgenössische Poet »William Basse«(W.B.) zu den Pseudonymen gehört haben muss, hinter denen sich der Dichter Marlowe/alias Shakespeare zeitlebens verbarg. Mit Basses »Tom of Bedlam« in seiner Ballade (»Tom a Bedlam – For a Bass alone«) muss die gleiche Person gemeint sein wie Shakespeare's »Tom of Bedlam« in »König Lear«. Beide können dies nicht unabhängig voneinander erdacht haben, weshalb - neben anderen Argumenten - hinter den Pseudonymen Basse und Shakespeare der gleiche Autor zu postulieren ist. (W.Basse S.516, Indiz 24-s.S.534f, Tobie Mathew Indiz 9- S.S.582f)

Marlowe, Shakespeare und Canterbury

Die Klippen auf der Westseite von Dover werden heute die »Shakespeare Cliffs« genannt, da die Beschreibung der Umgebung der Steilküste deutlich macht, dass der Autor von »König Lear« die Region um Dover gut gekannt haben muss. Es ist keine Quelle bekannt, die belegt, dass Shakspere aus Stratford Ortskenntnisse dieser Region und der Küste hatte, und es ist bis heute nicht vorstellbar, wie er solch nostalgische Assoziationen zu diesem Ort herstellen konnte. Anders die Situation bei Marlowe**:** Seine Familie mütterlicherseits, Mutter Katherine Arthur und Großvater William Arthur, stammten aus Dover. Marlowe dürfte in seiner Jugend oft mit seiner Mutter von Canterbury zum nahen Dover gelaufen sein.

»König Lear« (Akt IV, Szene 1)**:**

Gloucester**:** *Know'st thou the way to Dover?*
Edgar**:** *Both style, and gate; Horseway, and foot-path***:**
Gloucester**:** *Dost thou know* ***Dover?***
Edgar**:** *I Master.*
Gloucester**:** *There is a* ***Cliffe****, whose high and bending head*
*Lookes fearfully in the confined Deepe***:**
Bring me but to the very brimme of it,
And Ile repayre the misery thou do'st beare
*With something rich about me***:** *from that place,*
I shall no leading neede.

Sie erreichen ein Feld nahe der Klippen von Dover (Akt IV, Szene 1)

Gloucester**:** *When shall I come to th' top of that same hill?*
Edgar**:** *You do climbe vp it now. Look how we labor.*
Gloucester**:** *Me thinkes the ground is eeuen.*

Edgar: *Horrible steepe. Hearke, do you heare the Sea?*
Gloucester: *No truly.*
Edgar: *Why then your other Senses grow imperfect*
By your eyes anguish.
Gloucester: *So may it be indeed.*

Authentisch werden die Klippen, der Blick an ihnen hinunter, die im Winde stehenden Krähen, die aus der Tiefe zu hörende Brandung, die winzg erscheinenden Fischer in der Tiefe etc. beschrieben (Akt IV,Szene 6). Edgar erwähnt sogar einen Mann, der unter Gefahr in den Klippen die aromatische Pflanze »Sampire[37]« erntete, die in den steilen Felsen der Küste bei Dover wächst. Nur ein Ortskundiger konnte so authentisch darüber berichten.

Edgar: *Come on, Sir*
Heere's the place: stand still: how fearefull
And dizie 'tis, to cast ones eyes so low,
The Crowes and Choughes, that wing the midway ayre
Shew scarse so große as Beetles. Halfe way downe
Hangs one that gathers ***Sampire:*** *dreadfull Trade:*
Me thinkes he seemes no bigger then his head.
The Fishermen, that walk'd vpon the beach
Appeare like Mice: and yond tall Anchoring Barke,
Diminish'd to her Cocke: her Cocke, a Buoy
Almost too small for sight. The murmuring Surge,
That on th' vnnumbred idle Pebble chases
Cannot be heard so high. I'll looke no more.

Insgesamt lässt diese Beschreibung kaum Zweifel, dass der Autor des »Lear« die Region von Kent (zwischen Canterbury und Dover) gut gekannt haben muss.Die beschriebene Landschaft lässt sich auf Marlowe's Heimat beziehen, nicht aber auf Shakspere's Heimatregion Stratford.

Marlowe als Merlin?

Marlowe wurde in seiner Studienzeit in Cambridge unter dem Namen »Marlin« geführt und die zeitgenössische Beschreibung Marlowe's von Robert Greene aus dem Jahr 1588 erwähnt Tamerlan, die Hauptfigur in Marlowe's gleichnamigen Drama, in recht eindeutigem Zusammenhang mit Merlin[38]:

> *»Daring God out of heaven with that atheist* ***Tamburlaine****, or blaspheming with the mad priest of the sun (…)* ***such mad and scoffing poets that have prophetical spirits as bred of Merlin's race*** *(…) if there be any in England that set the end of scholarism in*

37 Wenn Francis Meres in »Palladis Tamia«(1598 -»*Travailing* s.237«) seine noch eindrücklicheren Kenntnisse über das Sampire Grass in einem Gleichnis verwendete, so unterstützt dies die Vermutung, wer dieser Autor in Wirklichkeit war.(S.355ff)

38 Perimedes the Blacke-smith: A Golden Methode, how to Use the Minde in Pleasant and Profitable, London 1588; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/perimedesblackeoogreegoog#page/n4/mode/2up

an English blank verse, I think either it is the humour of a novice that thickles them.«

Der Narr zitiert in »King Lear« eine Prophezeihung Merlins für kommende bessere Zeiten, wobei die Anspielung des sagenumwobenen Zauberers doppeldeutig sein dürfte**:** Nachdem Merlin alle gegenwärtigen Missstände aufgezählt und angeprangert hat, prophezeit er**:** Wenn all diese Missstände, unter denen er zu leiden hatte, überwunden seien, würde man wieder aufrecht, mit 2 Beinen gehen, eine Zeit, die er nicht mehr erleben werde**:**

»König Lear« (Akt III, Szene 2)**:**

Foole**:** *Then shal the Realme of Albion* [England]*, come to great confusion*:
Then comes the time, who liues to see't,
That going shalbe vs'd with feet.
This ***prophecie Merlin*** *shall make, for I liue before his time.*

Die Metapher auf den aufrechten, zweibeinigen Gang erinnert stark an William Basses Einführungsgedicht in »Philosophers Banquet« (Indiz 18, S.S.528f)

Marlowe's »Tamerlan« in »König Lear«

Zu Beginn (Akt I/1) erwähnt Lear einen rohen »barbarischen Skythen«(»*barbarous Scythian*«). Dies kann nicht ohne Bedeutung sein. Der Skythe solle seinem Herzen nahestehen und gleichen Trost und Mitleid finden wie seine »einstmalige« Tochter (»*shall to my bosome Be as well neigbour'd, pittied, and releev'd, As thou my sometime Daughter*«). Mit dem barbarischen Skythen ist zweifellos »Tamerlan« gemeint, Marlowe's Hauptfigur aus dem gleichnamigen Drama, das ein großer Erfolg auf den Londoner Bühnen war. Wenn man von Marlowe als dem Verfasser von »König Lear« ausgeht, kann man diese Stelle als Metapher für sein Schicksal verstehen **:** Marlowe/Shakespeare scheint über »König Lear« (dies sei als Spekulation erlaubt!) dem Zuschauer klarmachen zu wollen, dass für ihn Theater (für das Tamburlaine steht) denselben inneren Stellenwert, die selbe Wertigkeit habe wie seine Familie (»*the barbareous Scythian* [Tamburlaine] *shal to my bosome be as well neighbour'd, pittied, and releev'd, as thou my sometime Daughter* [Cordelia]«). Ein Bezug zu Marlowe kann in jedem Fall hergestellt werden – Warum aber bekennt »Lear« die Nähe eines Tamburlaine zu seinem Herzen (»*Bosome*«)?

Ende gut, alles gut

Die Entstehung des Stücks wird um den Zeitraum zwischen 1601–03 vermutet. Vor seiner Veröffentlichung in der »First Folio« (1623) sind keine Drucklegungen (Quartos) und auch keine Aufführungen bekannt geworden. Es dürfte – wie viele andere Stücke – wegen der zu offensichtlichen Anspielungen auf reale biografische Situationen keine Druck- und Aufführungserlaubnis bekommen haben. Das Stück erzählt die Geschichte der bürgerlichen Helena, die sich in ihren älteren adligen

»Ziehbruder« Bertram verliebt hat. Sie »erzwingt« die Vermählung mit ihm durch eingelöste Versprechen ihrer über ihren Vater beschafften Heilmittel für den König. Graf Bertram widersetzt sich diesem Zwang. Während sie aus Liebe heiraten will, möchte er davon verschont bleiben, bei fehlender Liebe heiraten zu müssen. Aber der König besteht auf Gehorsam und Bertram fügt sich. Er heiratet, setzt sich aber nach Italien ab. Dort gelingt es Helena heimlich und mit List, die Ehe zu »vollziehen«. Sie wartet ihrem Mann nach dessen Rückkehr mit einem Kind auf. Weitere Verwicklungen lösen sich auf. Ende gut, alles gut.

Der Bezug des Stückes zur biografische Realität dürfte darin bestanden haben, dass Anne Cecil [Helena], William Cecils Tochter, mit ihrem Ziehbruder Bertram (Edward de Vere, Graf von Oxford), verlobt wurde, dessen Vormund Cecil war. Die Hochzeit wurde 1571 mit großem Aufwand und in Anwesenheit der Königin gefeiert. Die Ehe war drei Jahre lang kinderlos. Die Braut blieb bei ihren Eltern. Den Graf von Oxford drängte es 1575 nach Frankreich und Italien, wo er aufwändig lebte. Als er ein Jahr später zurückkam, erwartete Anne ihn mit einer Tochter. Er verkündete allen, das Kind sei nicht von ihm, und trennte sich von ihr. Einige Jahre später, nachdem er wegen der Zeugung eines nichtehelichen Kindes im Tower gesessen und unter Hausarrest gestanden hatte, kamen sich Edward de Vere [Bertram] und Anne Cecil [Helena] wieder näher, nahmen die Ehe wieder auf und setzten noch zwei Töchter und einen (früh verstorbenen) Sohn in die Welt. Anne starb im Alter von 31 Jahren 1588 aus nicht bekannten Ursachen (Selbstmord?). Sie gilt in »Hamlet« vielen Experten als »Vorlage« Shakespeare's für Ophelia (Tochter von Polonius alias William Cecil)«.

Helenas Antlitz

Hinweise auf eine Verbindung des Stückes »Ende gut, alles gut« mit Marlowe lassen sich auch über die Figur der Helena erkennen. Marlowe war in »Doktor Faustus« auf die Schönheit Helenas eingegangen, als er Faustus in Akt V Szene 1 beim Anblick der schönen Helen von Troja ausrufen lässt**:**

> »***Was this the face that launched a thousand ships?***
> *And burnt the topless towers of Ilium?*
> *Sweet* ***Helen****, make me immortal with a kiss!*
> *Her lips suck forth my soul, see where it flies!*
> *Come,* ***Helen****, come give me my soul again.*
> *Here will I dwell for heaven be in these lips*
> *And all is dross that is not* ***Helena****!*«

Darauf antwortet ihm sein erster Schüler**:**

> *»Master Doctor Faustus (…) we have determined with ourselves,*
> *that* ***Helen*** *of Greece was the admirablest lady that ever lived.*
> *Therefore, master doctor, if you will do us that favour,*
> *as to let us see that* ***peerless dame of Greece,***
> *whom all the world admires for majesty,*

we should think ourselves much beholding unto you.«

In »Ende gut, alles gut« wählt der Dichter als weibliche Hauptfigur eine »Helena«, die sich unsterblich in den jungen Grafen verliebt. Er spielt auf die Schönheit der nicht adligen Helena an, die der Grund war, dass Troja eingenommen werden konnte, und verwendet ähnliche Worte.

»Ende gut, alles gut« (Akt I, Szene 3)**:**

Countess**:** *Sirra tell my gentlewoman I would speake with her,* ***Hellen*** *I meane.*
Clown**:** ***Was this faire face the cause, quoth she,***
Why the Grecians sacked Troy,
Fond done, done, fond was this King Priams ioy?

Parolles [alias Marlowe]

Parolles, der Gefolgsmann (»*a Follower*«) des Grafen Betrand (Edward de Vere, Earl of Oxford), wird für den Eingeweihten als Marlowe erkennbar. Bereits der Name dürfte mit Bedacht gewählt worden sein**:** Parolles[39] entsprach demjenigen (»*to be on parol*«), der sein formales Versprechen (Ehrenwort) gegeben hatte, seine Freiheit auf Bewährung nicht zu missbrauchen. Dies ist für Marlowe anzunehmen. Der Zuschauer und Leser der Szene (Akt IV, Szene 1) kann die dortige Bezugnahme auf »Bajazeth's mule« nur verstehen, wenn er die Figur des »Bajazeth« und dessen »Maultier« in Marlowe's »Tamburlaine«, kennt.

Parolles war mit Bertrand nach Italien gezogen, mit der festen Absicht, nie wieder in kriegerische Auseinandersetzungen verwickelt zu werden (»*What the diuell should moue mee to vndertake the recouerie of this drumme, being not ignorant of the impossibility, and knowing I had no such purpose?*«). Um das zu vermeiden, hätte er sich statt kleinerer schon größere Verletzungen als Vortäuschung zufügen müssen (»*must giue my selfe some hurts, and say I got them in exploit***:** *yet slight ones will not carrie it*«), dazu sei er aber nicht in der Lage. Und wozu das alles (»*wherefore*«)? Wie hätte er das beweisen können (»*what the instance?*«).

Hier beginnt Parolles sich zu verplappern und bemerkt, dass er seine Zunge zügeln müsse, da er sich als Dichter des Bajazeths [Marlowe] verraten könnte (»*and buy my selfe another of Baiazeths Mule*«) und dass er Gefahr laufe, sich um Kopf und Kragen zu reden *(»if you prattle mee into these perilles«*). Der zweite Lord, der Parolles zugehört hat, stellt die bezeichnende Frage, ob es möglich sei, dass er wisse, was er sei, und dass er (auch) sei, was er ist?

»Ende gut, alles gut« (Akt IV, Szene 1)**:**

Parolles**:** *What the diuell should moue mee to vndertake the recouerie of this drumme, being not ignorant of the impossibility, and knowing I had no such purpose? I must giue my selfe some hurts, and say I got them in*

39 SOED»parole«,formal promise, The undertaking given by a prisoner that he will not try to escape

*exploit***:** *yet slight ones will not carrie it. They will say, came you off with so little? And great ones I dare not giue, wherefore what's the instance. Tongue, I must put you into a Butter-womans mouth, and buy my selfe another of* ***Baiazeths Mule****, if you* ***prattle*** *mee into these perilles.*

Second Lord**:** ***Is it possible he should know what hee is, and be that he is?***

Der Clown (durch den Marlowe spricht) scheint zu sagen, dass er in der Rolle eines Mannes mit Eloquenz sein Verderben als Dichter bewirkt habe (»*man's tongue* ***shakes*** *out his master's undoing«)* und dass sein Adelsprädikat jetzt darin bestünde, dass er schweige und tue, als ob er nichts wüsste . Dies kann ohne größeren Zwang als eine Anspielung auf die Shake-speare-/Marlowe-Situation gewertet werden.

»Ende gut, alles gut« (Akt II, Szene 4)**:**

Parolles**:** *Why, I say nothing.*

Clown**:** *(…) a man's*
tongue ***shakes*** *out his master's undoing***:** *to say*
nothing, to do nothing, to know nothing, and to have
nothing, is to be a great part of your title; which
is within a very little of nothing.

Parolles wird sich, das ist er seinem Namen schuldig, nicht zu erkennen geben *(»I say nothing«).* Als Clown scheint der Autor unmittelbar die Zwiespältigkeit seiner existentiellen Situation preis zu geben. Marlowe weiß, dass er ein großer Dichter und gleichzeitig als Person ein Niemand ist, der sich in allem bedeckt halten muss.

In Akt IV/3 erfahren wir, dass Helena im Kloster Saint Jaques gestorben sei, dass sie aber ihren Tod vorgetäuscht haben müsse, was der Rektor ausdrücklich bestätigt (»*was faithfully confirm'd by the Rector of the place«).* Die Art und Weise, wie nach dem Beweis eines Todes gefragt wird, der sich im Verlauf des Stückes als vorgetäuscht erweist, erinnert an die Umstände von Marlowe's vorgetäuschtem Tod in Deptford, der durch einen offiziösen königlichen Untersuchungsbericht (»Coroner's Report«) bestätigt wurde.

»Ende gut, alles gut« (Akt IV, Szene 3)**:**

*Cap. G.***:** *Sir, his wife some two months since fledde from his house, her pretence is a pilgrimage to Saint Iaques le grand; which holy vndertaking, with most austere sanctimonie she accomplisht***:** *and there residing, the tendernesse of her Nature, became as a prey to her greefe***:** *in fine, made a groane of her last breath, & now she sings in heauen.*

Cap. E. *How is this iustified?*

Cap. G. *The stronger part of it by her owne Letters, which* ***makes her storie true, euen to the poynt of her death: her death*** *it selfe, which could not be her office to say, is come***:** *was* ***faithfully confirm'd by the Rector of the place.***

Cap. E. *Hath the Count all this intelligence?*

Cap. G. *I, and the particular confirmations, point from point, to the full arming*

of the veritie.

Cap. E. *I am heartily sorrie that hee'l bee gladde of this.*

Shake-speare/Marlowe muss sich aufgrund seiner eigenen Situation in seinen Stücken immer wieder mit der Problematik eines vorgetäuschten Todes und eines damit verbundenen Identitätsverlustes auseinandergesetzt haben. Eine auffällig große Zahl seiner Stücke behandelt die Themen Verbannung und Exil: »Zwei Herren aus Verona«, »Romeo und Julia«, »Ein Mittsommernachtstraum«, »Viel Lärm um nichts«, »Hamlet«, »Was ihr wollt«, »Maß für Maß«, »Perikles«, »Ein Wintermärchen«, »Der Sturm«.

Zwei Herren aus Verona

Dass das Stück der Feder Marlowe/alias Shakespeare entstammt sein dürfte und der Dichter sich mit dem »Gespann« Proteus/Launce in das Stück einbringt, ergibt sich aus verschiedensten Indizien: Die Doppelfigur aus Herr(Proteus)[40] und Diener(Launce)[41] steht erkennbar für Marlowe, die Benennung des Proteus erfolgte nach dem alten griechischen Meeresgott, der sich durch große Wandlungsfähigkeit auszeichnet. Das Stück wird allgemein – wegen seiner künstlerischen »Unreife« – zu Shakespeare's Frühwerken gezählt, ohne dass eine genaue Datierung möglich wäre. Es muss vor 1598 geschrieben worden sein, da es bereits in »Palladis Tamia« erwähnt wird. Auffällig ist, dass das Stück zu Lebzeiten Shakspere's nie als Quarto, sondern erstmals erst in der »First Folio« gedruckt wurde, am ehesten wegen zu direkter Anspielungen auf Marlowe's biografische Situation. Die erkannten Analogien zu Marlowe's Schicksal legen nahe, dass das Stück nicht vor 1593/1594 geschrieben worden sein kann, und andererseits, dass Marlowe bereits früh eine gewisse Zeit im Exil (1593/94?) in Italien im Auftrag der Krone verbracht haben dürfte.

Verteidigt Shakespere wirklich Marlowe's »Hero und Leander« ?

Als Indiz für die Autorschaft Marlowe's kann bereits die Verteidigung seines Versepos »Hero und Leander« durch Proteus gewertet werden. Es kann nicht zufällig sein, dass sich in der ersten Szene des ersten Akts die beiden Protagonisten Valentin und Proteus über »Hero und Leander« in einer Weise auslassen, als ob sie es gelesen hätten. Valentin, Proteus Freund, wertet »Hero und Leander« als eine seichte Geschichte einer tiefen Liebe (»*That's on some shallow story of deep love*«), worauf Proteus das[sein] Werk verteidigt und als tief gehende Geschichte einer innigen Zuneigung bezeichnet (»*That's a deep story of a deeper lover*«). Diese Vertei-

[40] SOED: Proteus: a changing, varying or inconstant person (1585).
[41] SOED: Launce: scale, a balance.

digung eines Epos, dessen Autor Marlowe war, erinnert an Hamlets Verteidigung der Marlowe-Tragödie »Dido, Königin von Karthago«. Es ist wenig plausibel oder logisch, dass sich Shakspere über Marlowe's Liebesepos »Hero und Leander«, das laut Eintragung im Stationer's Register im Sommer 1593, zeitnah zu seiner Identitätsaufgabe, konzipiert worden sein muss, auslässt und auf diese Weise verteidigt. Marlowe dagegen hätte jedes Motiv gehabt, das zu tun.

»Zwei Herren aus Verona« (Akt I, Szene 3):

Valentin: *That's on some **shallow story** of deep love:*
*How young **Leander cross'd the Hellespont**.*

Proteus: *That's a **deep story** of a deeper lover*
For he was more than over shoes in love

Valentin: *Tis true; for you are over boots in love*
*And yet you never **swum the Hellespont***

Eine weitere auffällige Anspielung auf »Hero und Leander« findet sich in Szene 1, Akt III wieder, in der Valentin sagt:

*»Would serve to scale another **Hero's** tower,*
*So bold **Leander** would adventure it.«*

Kann Shakspere »Hero und Leander«, das erst 1598 von Edward Blount gedruckt wurde, vorher gekannt haben? Es ist schwer plausibel zu machen, wie Shakspere in den frühen 90er Jahren des 16.Jahrhunderts Zugang zu dem unveröffentlichten Manuskript bekommen haben soll. Es bekam viele Jahre keine Druckerlaubnis (S.367). - Die frühe Befassung mit »Hero und Leander« in »Zwei Herren aus Verona« macht Sinn, wenn sein Autor mit Marlowe identisch war.

Sonett 33 in Akt I, Szene 3

Es wurde bereits argumentiert, dass Shakespeare's Sonett 33 Marlowe's Schicksalswende widerspiegelt (S.367f.).

Sonett 33: [Shakespeare]

Z. 9: *»Even so my Sunne one early morne did shine«*
Z. 10: *»With all triumphant splendor on my brow«*
Z. 11: *»But out alack, he was but one houre mine«*
Z. 12: *»The region cloude hath mask'd him from me now.«*

In Szene 3/Akt I reflektiert Proteus fast identische Gedanken über den verlorenen Ruhm eines sonnigen Frühlings [1593] (*»Oh, how this spring … resembleth The vncertaine glory of an Aprill day, Which now shewes all the beauty of the Sun«).* Sie entsprechen dem Bild eines strahlenden Frühlingstages in Sonett 33 mit seiner baldigen Eintrübung *(»And by and by a clowd takes all away«).* Die Sonne ließ Marlowe's Triumphe, die ihm nur kurz beschieden waren, erblühen, bevor sie einem dunklen Schicksal weichen mussten. .

»Zwei Herren aus Verona« (Akt I, Szene 3)**:**

Proteus**:** *Thus haue I shund the fire, for feare of burning,*
And drench'd me in the sea, where I am drown'd.
(…)
Oh, how this spring of loue resembleth
The vncertaine glory of an Aprill day,
Which now shewes all the beauty of the Sun,
And by and by a clowd takes all away.

Der sonnenbestrahlte Frühling und die Eintrübung entsprechen bildhaft dem geteilten Marigold-Emblem auf der Titelseite von »Hero und Leander«[42] (S.S.214) und auch von Draytons «A Payan Triumphall» (1613- S.S.607ff)

Metaphorisches von Proteus/Launce

Aussagen von Proteus wie die, dass er, um dem Tode zu entgehen, bei seiner Rettung fast ertrunken wäre, sind als Metaphern zu verstehen. Er habe aus Angst vor der Verbrennung [Hinrichtung als Märtyrer – »*Thus haue I shund the fire, for feare of burning*«] das Feuer gemieden und die Feuchtigkeit des Meeres (»drenched me in the sea«) gesucht, worin er ertrank (»*where I am drown'd*«) – damit lässt sich ein unmittelbarer metaphorischer Bezug zu Marlowe herstellen**:** um dem Höllenfeuer, dem Tod zu entgehen, durchnässte er sich in der See, was ihm das Ertrinken einbrachte [s.Leander]…

Als Flink Launce in Mailand willkommen heißt, stellt Launce (der Diener von Proteus [Marlowe's bürgerliches Ich]) fest, dass er nicht willkommen sei (»*for I am not welcome*«), und spricht die aufgeladenen, allegorischen Sätze**:** »Ich schätze das immer ab, ich berechne es (»*I reckon this alwaies*«). Ein Mensch sei erst dann verloren, wenn er aufgehängt sei (»*that a man is neuer vndon till hee be hang'd*«), oder an einem Ort erst willkommen, wenn ein gewisser [Todes]Stoß (»***till some certain shot be paid***«) bezahlt sei und die Wirtin ihn willkommen heißen könne (»*nor neuer welcome to a place, till some certaine shot be paid, and the Hostesse say welcome«).*

»Zwei Herren aus Verona« (Akt II, Szene 5)**:**

> Launce**:** *Forsweare not thy selfe, sweet youth, for I am not welcome. I* ***reckon*** *this alwaies, that a man is neuer vndon* ***till hee be hang'd****, nor neuer welcome to a place, till some certaine shot be paid, and the* ***Hostesse*** *say welcome.*

Die Szene und Wortwahl spielt – ähnlich wie die Szene mit Touchstone in »Wie es euch gefällt« (S.328)– mit hoher Wahrscheinlichkeit auf die tragische Wendung von Marlowe's Schicksal an, als seine drohende Erhängung (»*till hee be hang'd*«) durch einen vorgetäuschten Tod mit einem »gewissen« Stich (»*some certain shot*«) über dem Auge abgewendet war. Hier wird auf den Streit um eine Rechnung

[42] Das Buch geht der Frage nicht nach, warum dieses Emblem auch die Titelseite von »A Paean Triumphall« von Michael Drayton (1604) ziert,, insbesondere der berechtigten Vermutung, ob Drayton ein weiterer Deckname von Marlowe sein dürfte.

(»*reckoning*«) im Haus einer Wirtin (»Hostess Eleonora Bull«) abgezielt.– (Zur Bedeutung der Neueinführung einer Hostess in den Spätfassungen von »Taming of the Shrew« siehe S.380) und von Marlowe's »Doktor Faustus (B-Version)« siehe S.284, S.290)

Geheimnisse in Form einer Parabel

Der Ausspruch von Launce (»*Thou shalt neuer get such a secret from me, but by a parable*«) zeigt die durchgehende Einstellung und literarische »Philosophie« Shakespeare's**:** Er nennt Fakten, Wahrheiten, Personen, Geheimnisse (»*secrets*«) etc. niemals direkt, sondern immer nur in Form von Parabeln, Anspielungen, Allegorien, Analogien, Gleichnissen (»*similes*«), Metaphern, Wortspielen. Zum Beispiel: um dem Höllenfeuer, dem Tod zu entrinnen, durchnässte er sich in der See, was ihm das Ertrinken einbrachte …, (siehe auch Thomas Shelton's »A century of similies« - S.570f.).

Marlowe's verlorengeganger Name

Als Julia einen Brief von Proteus übermittelt bekommt und vor Lucetta ihre Liebe nicht zu erkennen geben will, zerreißt sie seinen Brief. In dem nachfolgenden Monolog von Julia spielt das Problem des »zerissenen«, verlorenen Namens eine zentrale Rolle. Da Marlowe's Überleben mit dem Verlust seines Namens und seiner Identität eng verbunden ist, erkennt man auf einer tiefer liegenden Ebene diesen authentischen Bezug. Sein Name brandete zuvor gegen die zermalmenden Steine (»*thy **name** against the bruising stones*«), alle traten ihn mit Füßen, indem sie ihn verunglimpften *(»Trampling contemptuously on thy disdain*«), sein armer geschundener Name (»*Poor wounded **name***!«) solle bei ihr ruhen, bis die Wunden seiner »Namensverletzung« geheilt seien (»*till thy wound be thoroughly heal'd*«), sie werde in dem zerissenen Namen jeden Buchstaben wiederfinden.

Ihren eigenen Namen solle ein Sturm stattdessen zu einem schroffen, furchterregenden Felsen tragen *(»Unto a ragged fearful-hanging rock*«). Sie wolle nicht, dass diese Zerstörung [des Briefes] mit seinem bedauernswerten Namen, dem armen, verlorenen Proteus *(»Poor forlorn Proteus«)* in Verbindung gebracht werde (»*And yet I will not … He couples it to his complaining **names***«). »Zwei Herren aus Verona« (Akt I, Szene 2)**:**

Julia**:** I *throw thy **name** against the bruising stones,*
Trampling contemptuously on thy disdain.
*(…)Poor wounded **name**! my bosom as a bed*
Shall lodge thee till thy wound be thoroughly heal'd;
*Except mine own **name**: that some whirlwind bear*
Unto a ragged fearful-hanging rock
And throw it thence into the raging sea!
*Lo, here in one line is his **name** twice writ,*

Poor forlorn Proteus, passionate Proteus,
(…)And yet I will not, sith so prettily
He couples it to his complaining ***names****.«*

Abschied, Aufbruch ins Exil

Die Aufbruchsszene, in der Launce [respektive Proteus] von seiner Familie [Großmutter, Vater, Mutter, Schwester, Magd, Hund, Katze] Abschied nimmt, hat etwas überaus Authentisches und kann nicht reine Fiktion sein. Launce wird zum raschen Aufbruch (ins Exil) mit dem Schiff gemahnt, er werde sonst die Flut versäumen, wenn er länger warte (»*Away, away abord … Away ass, you'll loose the tide, if you tarry any loonger*«). Die Feststellung von Launce, dass es eigentlich nichts mehr ausmache, die Flut zu versäumen, denn es sei die hartherzigste Flut (»*tide*«), in die je ein Mensch verstrickt (»*tied*«) worden sei (»*It is no matter if the tide were lost, for it is the vnkindest Tide, that euer any man tied*«), muss als eine Metapher für Marlowe's tränenreichen Abschied und Aufbruch ins Exil und seine Verbannung verstanden werden**:** Auf die Frage, was er mit dieser hartherzigen Verstrickung meine (»*Panthino***:** *What's the vnkindest* ***tide?***«), lenkt Launce rasch wortspielerisch ab, um seine verräterische Aussage zu mildern**:** Es sei der Hund Crab, den er am Strick habe (»*He is* ***tied*** *here, Crab my dog*«). Die Szene lässt erahnen, dass es sich um einen Aufbruch besonderer Art [ins Exil, in die langjährige Verbannung] handelte. Wie tragisch dieser Aufbruch war, kommt durch Launces Ausspruch zum Ausdruck**:** Sogar wenn der Fluss ausgetrocknet wäre (»*if the river were dry*«), könne er den Strom mit seinen Tränen füllen (»*I am able to fill it with my tears*«), und wenn der Wind sich gelegt hätte (»*and if the wind were down*«), könne er das Boot[die Segel] mit seinen Seufzern antreiben (»*I could drive te boat with my sighs*«). Dass sich hinter diesem herzzerreißend geschilderten Abschied Marlowe verbirgt, ist allein deshalb zu vermuten, weil der Vater als Schuhmacher dargestellt wird *(»my parting. Nay, I'll show you the manner o fit. This shoe is my father«).* Er erbittet den Abschiedssegen seines Vaters, der aus dem Weinen kaum herauskommt *(»Now come I to my father; Father, your blessing***:** *now should not the shoe speaks. A word for weeping***:** *now should I kiss my father, well he weeps on*«). Die Schuhmacherszene erinnert an die Einleitungsszene von »Julius Caesar«, in der Shakespeare [alias Marlowe] dem Schuhmacherberuf seines Vaters ein Denkmal gesetzt hat (S.364f.).

Aufhebung der Verbannung

Die »Happy End«-Schlussszene zeigt Marlowe's sehnlichen Wunsch nach Beendigung seiner Situation**:** Er stellt die »Verbannten« am Ende als ehrenwerte Männer dar (»*These banish'd men that I have kept withal are men endued with worthy qualities*«), denen man trotz ihrer Taten vergeben sollte (»*Forgive them what they have committed here*«) und die man jetzt aus dem Exil zurückrufen sollte (»*And let them be recall'd from their exile*«). Sie seien jetzt bessere Menschen und wohl geartet *(»They are refor-*

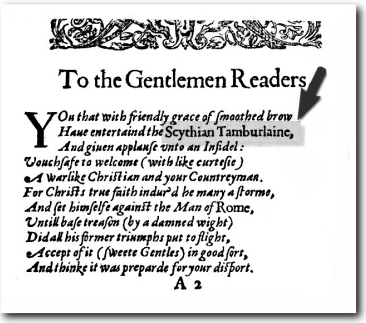
med, civil, full of good«) und man solle sie jetzt wieder für große Dienste heranziehen (»*And fit for great employment, worthy lord«).* Hier ist fraglos viel authentisch-biografisches eingewoben worden:

»Zwei Herren aus Verona« (Akt V, Szene 4)**:**

Duke**:**	*I grant it, for thine own, whate'er it be.*
Valentin**:**	*These **banish'd men that I have kept withal***
	*Are men endued with worthy qualities***:**
	Forgive them what they have committed here
	*And let them **be recall'd from their exile:***
	They are reformed, civil, full of good
	And fit for great employment, worthy lord.

König Johann

Die gesamte Auseinandersetzung um die Entstehung des *anonymen* Historiendramas »The Troublesome Reign of John, King of England (**1591**)[43]« und Shakespeare's »The Life and Death of King John« der First Folio hat etwas Gespenstisches. Die naheliegende Schlussfolgerung, dass die *frühe* Fassung (»The Troublesome Reign...«) von dem gleichen Autor konzipiert sein könnte wie die *späte* First-Folio Fassung, (»The life and death of...«) wird heute verworfen. »The Troublesome Reign…« gelte nur als Modell und Quelle für das eigenständige Werk von William Shakespeare, dessen Entstehung um etwa **1595** angesetzt wird, aber bis zum Erscheinen in der First Folio nie aufgeführt wurde. Hinter dieser Problematik verbirgt sich das Autorschaftsproblem im »Reinformat«. Experten mussten unweigerlich in Schwierigkeiten geraten, da sie gezwungen waren, in Shakespeare den »Plagiator« von Ideen eines vorausgehenden unbekannten Autors zu erkennen[44]. Marlowe konnte dieser Autor nicht sein, da er länger zuvor gestorben war.


To the Gentlemen Readers

YOu that with friendly grace of ſmoothed brow
Haue entertaind the Scythian Tamburlaine,
And giuen applauſe vnto an Infidel:
Vouchſafe to welcome (with like curteſie)
A warlike Chriſtian and your Countreyman.
For Chriſts true faith indur'd he many a ſtorme,
And ſet himſelfe againſt the Man of Rome,
Vntill baſe treaſon (by a damned wight)
Did all his former triumphs put to flight,
Accept of it (ſweete Gentles) in good ſort,
And thinke it was preparde for your diſport.
A 2

Zweite Seite der anonymen Frühfassung von »The Troublesome Reign of John, King of England« (1591)

Die anonyme Q1 Fassung (1591) ist keineswegs anonym. Der Autor vermittelt im Vorwort dem ehrenwerten Leser auf der zweiten S. (s.Bild- »*To the Gentlemen Readers*«), dass er sich, nachdem er sich an dem so erfolgreichen »Tamburlaine« (»*The Skythian Tamburlaine*«) auf der Bühne erfreut habe, nun für den streitbaren Christenkönig

43 (1591, anonymer Autor!, erneut gedruckt 1611(Q2), 1622,Q3)

44 Details dieser Kontroverse siehe: http://archive.org/stream/thetroublesomereoofurniala#page/n11/mode/2up

Johann (»*Troublesome Raigne of John King of England*«) erwärmen solle. Der Begleittext kann nur als die unumwundene Aufforderung des Vorwortschreibers[Marlowe] verstanden werden, dem hier vorgestellten Stück die gleiche Aufmerksamkeit und dasselbe Wohlwollen wie seinem Stück »Tamburlaine« angedeihen zu lassen. Die Anspielung *(»and given applause unto an Infidel:*«) ist doppeldeutig und drückt aus, dass einem »Ungläubigen« [Tamerlan/Marlowe] applaudiert wurde.

Die »Shakespeare'sche First Folio« Fassung »The Life and Death…« soll einer Fassung entsprechen, die 1598 bereits in »Palladis Tamia« erwähnt wurde (*Shakespeare… the most excellent… For tragedy* [*witnes*]*..King John,….).* Die »anonyme« Fassung wurde erstmals 1591 in zwei Teilen (Q1-Version) als »The Troublesome Raigne of John, King of England« gedruckt. Diese Version wurde zwei Mal erneut gedruckt**:** 1611 als Q2 [mit »W. Sh.« auf der Titelseite] und 1622 als Q3 [mit »Shakespeare«(!) auf der Titelseite]. Aus Q2 soll die Fassung der First Folio namens »The Life and Death of King John« entwickelt sein, wobei die Struktur des dramatischen Aufbaus und die Personen weitgehend erhalten blieben. Im Zeitraum zwischen 1598 und 1642 gibt es keine Quellen, die belegen, dass das Stück aufgeführt wurde. So konnte Edward Rose 1877 in einem Beiwort zum Faksimile der Frühfassung nur schreiben[45], dass die Fassung zwar von beträchtlicher, aber unkultivierter Kraft sei und dass der Verleger von Q2 und Q3 die Schamlosigkeit besessen habe, den Namen Shakespeare auf das Titelblatt zu drucken, obwohl es niemals von Shakespeare sein könne**:**

> *»The old ›chronicle‹ of the Troublesome Raigne of King John is clearly the work of a man of considerable, though* ***uncultivated****, power; … On the title-page of the third, the publisher had the* ***impudence*** *to place the name of Shakespeare, but that it was not by him must, I think, be evident to any man who has ever written a play or a poem. He has recast it more completely than anyone ever could or would, with a first sketch often so powerful recast his own work. Although each scene of Shakespeare follows a scene of the original, he has not throughout the whole play copied one line nearly word for word at least.«*

Rose ging so weit zu behaupten, die Q1-Version (1591) stamme von einem Vorläufer *(»predecessor«* s.auch S.155), die Shakespeare höchstens kurz durchgelesen haben könne (»*and perhaps quickly reading it through*«). Die Verse des Vorläufers seien die eines Anfängers (»*while that predecessor's worst was mere schoolboy doggerel*«). Das Stück sei geprägt von antirömischer Einstellung, Gewalttätigkeit und Vulgarität sowie langweiligen Dialogen**:**

> *»So entirely, indeed, had the dialogue been rewritten, that one can hardly imagine Shakespeare to have known the original play except by seeing it acted, and perhaps quickly reading it through. How immensely he improved on even the best speeches of his* ***predecessor*** *may be seen from the quotations I shall make; while that predecessor's worst was mere schoolboy doggerel.*

[45] Edward Rose**:** Shakespeare as an Adapter, London 1888; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/troublesomeraignooshakuoft#page/n7/mode/2up

(…)
It is throughout filled with an anti-Romish spirit. violent and vulgar, and entirely out of place in a work of art, though no doubt adding much to the play's temporary popularity. The characters are mere rough outlines, wanting in fulness and consist ency; and there is no one in the play, except here and there Falconbridge, in whom you can take much interest. The dialogue is rather dull, and lacking in variety and finish.«

Rose geht davon aus, dass Shakespeare in der First-Folio alle diese Fehler »korrigiert« habe, ohne dabei auch nur irgendwie von den Zeilen des ursprünglichen Autors (»*original author«)* abzuweichen**:**

»It is characteristic of Shakespeare that, in remedying these faults, he does not for a moment depart from the lines the original author has laid down.«

Diese »abwegige« Bewertung kann man nur verstehen, wenn man bedenkt, in welch unauflösbarem Erklärungsnotstand sich Rose befand. Wer um alles in der Welt könnte die Frühfassung eines Werks von Shakespeare verfasst haben?

Um 1870 galt das frühe »trübe« Ableben von Marlowe (»Wirtshausschlägerei«) als gesichert. Dass er als der Autor von »König Johann« und als Shakespeare-Pendant gesehen werden könnte, stand außerhalb jeder Denkmöglichkeit. Der Rufmord (»*Vilification*«) hatte seine volle Wirkung entfaltet (S.S.141ff.).

Wie in Kapitel 10 im Detail gezeigt wird, bringt sich Shakespeare selbst in vielen seiner Stücke mit einer Figur ein. In »König Johann« ist dies recht eindeutig der Bastard »Phillip« (Halbbruder). Die ausgiebige Auseinandersetzung des Bastards im gesamten ersten Akt (wie auch in vielen anderen Stücken) darüber, wer sein wirklicher leiblicher Vater gewesen sei, hat etwas Authentisches und passt zu den Überlegungen von Robert U. Ayres**:**

»(…)that Kit Marlowe was a bastard, whose real biological father was a moderately high ranking person able to provide him with support and educational opportunities, even though he lived as a child with his mother and step-father [John Marlowe] *in Canterbury*[46]*.«*

Robert U.Ayres geht aber nicht nur davon aus, dass Marlowe (»der Bastard«) einer unehelichen Beziehung (1563) zwischen Marlowe's Mutter Kate und einem Anwalt nahe Canterbury Sir Roger Manwood, sondern auch, dass William einer der beiden Söhne Mary Sidney's der frühen Beziehung Mary's(1579) zu Marlowe entstammte**:** damit bekäme der Bastard "Phillip" und die Zueignung der First Folio an die beiden Brüder als der »*Incomparable* Brethren« einen hintergründig allegorischen Sinn.

Auf Zusammenhänge zwischen Marlowe und den Werken eines »Thomas ***Bastard***« (»Chrestoleros. Epigrammes «1598) bzw. eines »William Clarke« (»The Triale of ***Bastardie***«, 1594) wird kurz in Kapitel 11 eingegangen (S.444ff, S.S.475).

[46] Robert Ayres 2012, http://robertayres.files.wordpress.com/2012/08/marlowe-ms-may-2012.pdf

Auch in der Figur des *Arthur* wird viel Biografisches von Marlowe transportiert.

Einige Beispiele**:**

▷Seinen Sprung und tödlichen Fall in die Tiefe kommentiert Arthur in der »First Folio« (anders als in Q1)**:** es mache keinen Unterschied, ob er sterbe und umkomme oder ob er sterbe und am Leben bleibe (»*As good to die and go, as die and stay*« Akt IV/3). Diese offenbar spät umgeschriebene Zeile entspricht der Situation Marlowe's nach seinem Namenswechsel**:** jemand, der starb und dennoch am Leben blieb . -

▷Von den drei (in Q1) Vorbeikommenden (Pembroke, Salisbury [Cecil], Essex), die den toten Arthur finden, wurde Essex in der »First« Folio durch Lord Bigot ausgetauscht. Dies muss einen Grund gehabt haben.

▷Arthurs Mutter Constanze beweint den Verlust ihres Kindes mit dem Satz**:** »*Let Dido* [!]*sigh and she weeps again to hear the wrack of Troy*« u.v.m..

Antonius und Cleopatra

Der Zeitpunkt, zu dem »Antonius und Cleopatra« entstand, ist nicht bekannt. Es erschien nie als Quarto, sondern erstmals in der »First Folio«. Für »Antonius und Cleopatra« ergeben sich mächtige stilistische und thematische Verbindungen zu Marlowe's »Dido« und damit Indizien für Marlowe's Autorschaft.(»*...for the success of his play* [Antony and Cleopatra] *Shakespeare not only owes a significant dept to Marlowe generally, but to Dido specifically*«[47]*).* Wie in vielen anderen Stücken tauchen auch hier Marlowe's frühe Grundthemen auf, mit denen er sich in seinen Anfängen auseinandersetzte.

Ovid-Elegien (Marlowe Übersetzungen)

Verschiedene Wendungen der von Marlowe übersetzten Ovidschen Elegien tauchen in ähnlicher Form in »Antonius und Cleopatra« auf und legen Marlowe/ Shake-speare als Verfasser des Stückes nahe. Einige Vergleiche**:**

Elegie I/2(Marlowe)	Antonius und Cleopatra(Shakespeare)
Behold thy kinsman's ***Caesar's*** *prosperous bands,* *Who guards the conquered with* ***his conquering hands***	
	Say to great ***Caesar*** *this***:** *in deputation* *I kiss* ***his conquering hand*****:** *tell him, I am prompt*
Elegie II/6	
»tis is ***great****, but ancient* ***cause*** *of* ***sorrow****.*	
	But comforts we despise; our size of ***sorrow****.*

47 Robert A.Logan, Shakespeare's Marlowe. Kapitel 7**:** Dido, Queen of Carthage as a Precursor to Antony and Cleopatra, 2006

*Proportion'd to our **cause**, must be as **great***

Elegie III/10
*Long have I borne much, mad **thy faults me make***

*Some **faults to make us men.** Caesar is touch'd.*

Elegie III/13
*And I will **trust** your words **more than** mine eyes*

*O slave, of no **more trust than** love that's hired!*

Lucanus (Marlowe Übersetzungen)

Marlowe hatte in seinen frühen Jahren das erste Buch von Marcus Annaeus Lucanus' »Pharsalia« in Blankversen übersetzt, zu jener Zeit eine echte literarische Innovation. Das Buch behandelt die Auseinandersetzung zwischen Caesar und Pompejus und brachte Marlowe früh mit römischer Sprache, Historie, Politik, ziviler Gesellschaft sowie Details der antiken Kriegführung in Berührung.

Candidius stellt fest, dass Antonius, der Caesar zur See angreifen wird, ihn auch zum Zweikampf gefordert hat, und sagt**:**

> »*Ay, and to wage this battle at **Pharsalia***
> *Where **Caesar** fought with **Pompey**: but these offers,*
> *Which serve not for his vantage, he shakes off*«

Die Aussage lässt Marlowe's weitreichende Kenntnisse und seine literarische Vergangenheit erkennen. Marlowe's Lucanus-Übersetzung der Pharsaliae kann als eine frühe wegbereitende Grundlage für Stücke wie »Julius Caesar«, »Antonius und Cleopatra« und andere erkannt werden.

Dido

Antonio ruft nach Erhalt der Nachricht von Cleopatras Tod aus**:**

> *»Where Soules do couch on Flowers, wee'l hand in hand,*
> *And with our sprightly Port make the Ghostes gaze***:**
> ***Dido**, and her Aeneas shall want Troopes,*
> *And all the haunt be ours. Come Eros, Eros.*«

Es ist schwer begreiflich zu machen, wie Marlowe's Werk »Dido« so nahtlos und zeitnah in das geistige Eigentum von Shakespeare überging, .

Mary Sidney und Samuel Daniel

Blumenfeld[48] geht aufgrund von Informationen durch Muir und Wilson davon aus, dass Shakespeare's Drama »Antonius und Cleopatra« durch Mary Sidney's Übersetzung von Garniers »Marc Antoine« aus dem Französischen«, und durch Samuel Daniel's[49] »Cleopatra« und »His Letter to Octavia« maßgeblich beeinflusst

48 S.Blumenfeld, The Marlowe-Shakespeare Connection McFarland 2008
49 Auf die komplexe Problematik Samuel Daniels und von Übereinstimmungen seiner Werke mit

worden sein muss: Hier dürften Marlowe's Beziehungen zu Mary Sidney eine Rolle gespielt haben und dramatisch-metaphorisch in das Stück integriert worden sein. Mit diesen Werken müsste Shakspere vertraut gewesen sein. Es gibt allerdings, anders als bei Marlowe, keinerlei Indizen, dass er Mary Sidney kannte.

Die lustigen Weiber von Windsor

In der Komödie »Die lustigen Weiber von Windsor« lassen sich verschiedenste Hinweise auf Marlowe/Shake-speare erkennen. Das Stück wurde am 18. Januar 1602 registriert, im gleichen Jahr als Q1, 1619 als Q2 und in optimierter Fassung 1623 in der »First Folio« gedruckt. Es besteht Uneinigkeit darüber, wann (vor 1597?) das Stück tatsächlich konzipiert und geschrieben wurde. Es gibt Hinweise, dass die Hauptfigur »Fallstaff« ursprünglich »Sir John Oldcastle« hieß, wie in »Heinrich IV«. Das Stück gilt als das einzige von Shakespeare, in dem Zeit, Ort und soziale Bedingungen etwa der Situation der elisabethanischen Ära entsprachen. Die Titelseite von Q1 weist aus, dass das Stück von »The Lord Chamberlain's Servants« aufgeführt wurde, »*Both before Her Maiesty, and else-where.*« Die früheste gesicherte Aufführung fand am 4. November 1604 im Whitehall Palace statt.

Dass in »Die lustigen Weiber von Windsor« Verse von Marlowe gesungen werden, ohne dass ein Bezug zu ihm hergestellt wird, spricht eher dafür, dass der Dichter selbst (Marlowe/alias Shakespeare) auf seine früheren poetischen Schöpfungen zurückgegriffen hat. Nähme man an, es wäre von Shakspere geschrieben, entspräche es einem schwer einfühlbaren Plagiat. Shakespeare wiederholt das Marlowe'sche Motiv der »*shallow river*« in kürzester Zeit vier Mal(!). Wie sollte man erklären, dass der Dichter seinen »Dichterrivalen« Marlowe in dieser Massivität in die Szene einbringt? Es spricht vieles dafür, dass sich hinter dem Dichter der »Lustigen Weiber von Windsor« Marlowe verbarg, der dies dem »wissenden« Publikum zu verstehen gab.

In Akt III Szene 1 stimmt Hugh Evans ein »gebrochenes« Lied mit Namen »*To shallow rivers*« an:

Evans: *Pless my soul, how full of chollors I am, and trempling of mind!*
I shall be glad if he have deceived me.
How melancholies I am! I will knog his urinals about his knave's costard when I have goot opportunities for the ork. Pless my soul!

[singt] ***To shallow rivers**, to whose falls*
Melodious birds sings madrigals;
There will we make our peds of roses,
And a thousand fragrant posies.
***To shallow** …*
Mercy on me! I have a great dispositions to cry.

Shakespeare kann in diesem Buch nicht eingegangen

[singt] *Melodious birds sing madrigals*
Whenas I sat in Pabylon And a thousand vagram posies.
***To shallow** & c*

Simpel**:** (…)

Evans [singt]**: *To shallow rivers**, to whose falls***

Das Lied entspricht dem berühmten Gedicht Marlowe's**:** »Come live with me and be my love«. Strophe zwei und drei lauten**:**

»And we will sit upon the rocks
Seeing the shepherds feed their flocks,
*By **shallow Rivers, to whose falls,***
***Melodious birds sing madrigals**.*

*And I will make **thee beds of roses***
And a thousand fragrant posies
A cap of flowers, and a kirtle
Embroidered all with leaves of myrtle«

Lehrstunde für William [Shakspere] **in »grammatikalischer« Metaphorik**

Der Szene in Akt IV/1 ist eine mächtige allegorische Bedeutung unterlegt. Sie erinnert an eine analoge Szene in »Wie es euch gefällt« (S.S.328), in der ebenfalls ein »William« als eine unwissende, tumbe Person dargestellt wird, von der man annehmen kann, dass der Dichter den maskierenden Strohmann William Shakspere aus Stratford und dessen Unbedarftheit vorführen wollte**:**

Der Dichter versucht anhand der Metapher der »Hierarchie-Ebenen von Grammatik« klarzumachen, auf welcher Ebene »William« [Shakspere] im Verhältnis zum wahren Dichter Shakespeare anzusiedeln ist. Experten haben in dieser Szene eine poetische Reminiszenz Shakspere's an seine Schulzeit in Stratford gesehen. Diese Interpretation ergibt schon deshalb keinen Sinn, weil der Dichter mit der Figur des »William« die Absicht verfolgt, einen unbedarften tumben »William« [Shakspere aus Stratford] zu entlarven und keinesfalls sich selbst. Mrs. Page bringt ihren Sohn William zur Schule. Unterwegs bittet sie den Pfarrer Sir Hugh Evans, ihren Sohn wegen seiner schlechten »Grammatik«- und Lateinkenntnisse zu prüfen. Ihr Ehemann behaupte, William lerne rein gar nicht aus seinen Büchern *(»my husband saies my sonne profits nothing in the world at his Booke**: I pray you aske him some Questions in his Accidence***«). Evans examiniert William mit der Frage, wie viele Silben [Zahlen] in seinem Namen vorkämen (»*William, how many Numbers is in Nownes?*«). William beantwortet dies mit »zwei«, was Mistress Quickly, die Bedienstete des französischen Arztes Dr. Cajus, damit kommentiert, dass sie stets von einer Silbe mehr, also von einer ungeraden Zahl ausgegangen sei (»*Truely, I thought there had bin one Number more, because they say – od's-Nownes*«). Eine ungerade Zahl? Man ist geneigt, eine Unterscheidung zwischen einem zwei- und

dreisilbigen Namen [Shak.spere versus Sha.ke.speare] zu verstehen.

Evans will von William wissen, was der Begriff »fair« für ihn bedeute (»*What is fair, William?*«). Die Antwort von William – »*Pulcher*« (schön) – versteht Frau Quickly falsch, es gebe, sagte sie, anständigere Dinge als »Powlcats« (»*Powlcats? there are fairer things then Powlcats*«). Ausgeprochen erinnert »Powlcats« an »Pullcats« [Slang für Prostituierte]. Dies kommentiert Evans mit einer bezeichnenden Erläuterung**:** Er[William] sei eine einfache Erscheinung »*You are a very simplicity oman*«. Die Abwandlung des Omen in »*oman*« lässt einen an das Wortspiel »Oh Mann« (»Du bist eine starke Vereinfachung eines Mannes«) denken. Evans setzt seine Prüfung fort**:** »W*hat is a lapis, William*?« Nachdem William ihm antwortet, dass dies ein Stein sei (»*A stone*«), fragt Evans, was denn ein Stein sei (»*And what is a Stone, William?*). Die Antwort, dass dieser ein »*pebble*« sei, gefällt Evans ganz und gar nicht. Er weist William darauf hin, dass er ein »*Lapis*« sei, er möge sich das einprägen (»*No; it is Lapis***:** *I pray you remember in your praine*»). William wiederholt brav**:** »*A lapis*.«

Diese Szene kann nur einer Metapher entsprechen**:** Dem tumben William wird auf der Bühne klargemacht, dass er ein gewöhnlicher Stein sei und kein »*pebble*«, der zu jener Zeit ein edler Stein, ein Gewichtsstein, ein Maß zum Wiegen war. Shakspere sei beliebig, »austauschbar«, ein »Pronomen und Genitiv«, Shakespeare hingegen »singulär«, ein Nomen, Nominativ, Vokativ. In Fortsetzung dieser »durch und durch« allegorischen Szene zieht Shakespeare/alias Marlowe nun alle Register und vergleicht beide Personen anhand der Hierarchien der Sprache. Evans fragt William, wer es sei, der »Artikel« verleihen könne (»*That is a good William***:** *what is he, William, that do's lend Articles*«). William antwortet, dass Artikel vom »Fürwort« entlehnt seien und deshalb so dekliniert würden (»*Articles are borrowed of the ›Pronoune‹; and be thus declined*«). Als »Pronomen« (»***für***« den Namen stehend!) wurden Wörter bezeichnet, die entweder stellvertretend für ein Nomen (Substantiv oder Namen) stehen und substantivisch verwendet werden oder wie ein Artikelwort ein Substantiv begleiten. Im Englischen werden die letztgenannten Wörter oft als »*determiner*« bezeichnet. In Schulgrammatiken findet sich auch die Unterscheidung »Stellvertreter« und »Begleiter«.

In dem Wortspiel soll William Shakspere als »blasser« Stellvertreter, als Pronomen, der für das »Nomen«, für den eigentlichen Namen (Shake-speare/Marlowe) steht, erkennbar werden. Die Grundform, der Nominativ (lat. nominare**:** »benennen«), bleibt einzigartig, ihn gibt es jeweils nur einmal**:** »Dieser«, »diese«, »dieses«. Er, William, markiere den Genitiv »huius« (»*pray you marke***:** *genitiuo huius*«). Der Genitiv »huius« ist für männlich, weiblich und sächlich gleich, nicht singulariter!

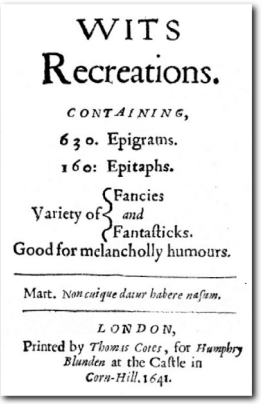
Auch der Akusativ wird behandelt. Evans fragt William, was »sein« Akkusativ-Fall sei (»W*ell***:** *what is your Accusative-case*?«). William antwortet**:** »*Accusativo hinc*«. Evans ermahnt ihn, das endlich zu behalten.(» *I pray you haue your remem-*

brance (childe) Accusatiuo hing, hang, hog«). Frau Quickly kommentiert, dass sie garantiere, dass die letzteren (»latten«/Latin?) Worte »hang hog« für Schinken (»*Bacon, hanged-hog*« – »aufgehängtes Schweinefleisch«) stünden (»*Hang-hog, is latten for Bacon, I warrant you.«).* Auf die Frage, was sein Vokativfall[Anredefall] sei (»*What is the Focatiue case*?«) ruft William »*O, Vocativo, O.*«.

Pronomen haben im Lateinischen keinen Vokativfall. Im Lateinischen ist der Vokativ fast immer mit dem Nominativ identisch. Als Fall mit unterscheidbarer Form erscheint er nur bei den (recht häufigen) maskulinen Wörtern der O-Deklination, die im Nominativ auf -us enden. In diesem Fall wird aus der Nominativendung (im Singular) im Vokativ die Endung -e (zum Beispiel Christ → Christ**e**! In Anlehnung an Shak →Shake!). Evans erinnert William daran, dass er den Vokativ den Anredefall [»Shake«) unbedingt zu meiden habe (»*Remember William, Focatiue, is caret*«) und er nur seinen eigenen »Fall« [»Shak«] zu »deklinieren« habe. Evans fragt William auch, was sein Genitivfall im Plural sei

In »**The Declining of a Gallant**«
in:»Wits Recreations« 1640 (in Abschnitt Fantacies and Fantasticks)

Singulariter	***Nominativo***	***hic*** Gallant Asse,
	Genitivo	***hujus*** Brave.
	Dativo	***huic*** If he get a licke.
	Accusativo	***hunc*** Of a taffaty Punck.
	Vocativo	O he's gone if he cry so.
	Ablativo ab hoc	he hat got the Pock.
Pluraliter	***Nominativo***	***bi gallanti,*** if the Pike can defie.
	Genetivo	***horum,*** yet he is a beggar in Corum.
	Dativo	***his,*** his gilt Rapier he doth misse.
	Accusativo	*hos,* without a cloack he goes.
	Vocativo	***O,*** woe to the hole he must goe.
	Ablativo ab his,	thus a Gallant declined is.


WITS
Recreations.
CONTAINING,
630. Epigrams.
160: Epitaphs.
Variety of Fancies and Fantasticks.
Good for melancholly humours.
Mart. Non cuique datur habere nasum.
LONDON,
Printed by Thomas Cotes, for Humphry Blunden at the Castle in Corn-Hill. 1641.

»Wits Recreations« 1641
Anonymer Autor

(»*What is your Genitiue case plurall*«?), worauf William antwortet**:** »*horum, harum, horum*«. Frau Quickly glaubt sofort wieder, Unanständiges in den Worten verstanden zu haben (harum Whorum, Harem? Hure whore) und ermahnt sowohl ihr Kind, niemals den Namen einer Frau zu nennen, wenn sie eine Hure sei (»*fie on her; neuer name her (childe) if she be a whore*«) als auch Sir Evans, dem Kind nicht solche Worte beizubringen (»*You doe ill to teach the childe such words***:** *hee teaches him to hic, and to hac; which they'll doe fastenough of themselues, and to call horum; fie vpon you*«).

Diese Interpretation weist auf die Fähigkeit und Notwendigkeit Shakespeare's, hin, einen Sachverhalt in eine Metapher zu kleiden, die sich erst bei längerem Nachdenken erschließt.

In zwei Gedichten »**The Declining of a Gallant**« und »Another on the sixe Cases« in »Wits Recreations« (1640 s.Bild) verwendet der anonyme Autor ähnliche grammatikalische Analogien. Man bemerke das Wortspiel um »the Declining« als Niedergang vs. Deklination.

Zahlreiche ähnlich spezifische Inhalte in »**Wits Recreations**«, lassen kein Zweifel, dass es sich bei diesem anonymen Autor um Shakespeare alias Marlowe gehandelt haben muss.

Doktor Faustus

Marlowe's Spuren aus Doktor Faustus (A-Text) finden sich auch in Shakespeare's »Die lustigen Weiber von Windsor«**:** In Akt I, Szene 1 spricht Pistol von dem Gegenspieler des Doktor Faustus**:**

»*Howe now,* ***Mephistophilus****!*«

In Akt IV, Szene 5 kommt Bardolph auf die Pferde zu sprechen, die ihn abwarfen, und vergleicht sie mit den Teufeln des Doktor Faustus**:**

»*Like three german devils, three* ***Doctor Faustuses***«

Dass Shakspere zweimal in diesem Stück das Bedürfnis verspürt haben soll, auf Marlowe's »Faustus« hinzuweisen, ergibt wenig Sinn. Plausibler ist es, Marlowe – der stets mit seinen Figuren verschmolz – als Autor von »Die lustigen Weiber von Windsor« anzunehmen

Marlowe und Raleigh

In Akt I, Szene 3 bezieht sich Fallstaff auf eine der Frauen, die er zu verführen hoffte**:**

»*A region in Guiana, old gold and bounty*«

Shakespeare hatte seine geografischen Kenntnisse am ehesten von Sir Walter Ra leigh erworben, der 1596 von einer Expedition aus Südamerika zurückkehrte und darüber ein Buch veröffentlichte**:** »*The Discoverie oft the Large, Rich, and Bewtiful Empyre of* ***Guiana****, with a relation oft he Great and golden Citie of Manoa, which the Spaniards call El Dorado*«. Marlowe's Verbindungen zu Raleigh sind belegbar (S.373ff.), er gehörte dem sogenannten Raleigh Circle an und war mit großer Wahrscheinlichkeit an Raleighs Reisen und Erlebnissen interessiert. Von Shakspere ist nicht bekannt, dass er Verbindungen zu Raleigh hatte.

Othello

Die erste Drucklegung von »Othello« erfolgte erst Anfang 1622 als Quarto (Q1),

ein Jahr vor seinem Erscheinen in der »First Folio«(1623). Die Folio Version unterscheidet sich von der Quarto Version**:** Neben zahllosen Details (in punkto Bühnananweisung, Interpunktion, Reihung von Zeilen, Austausch von Worten etc.) wurden 160 neue Zeilen eingefügt und 13 Halbzeilen gestrichen.[50] Die Frage, wer zwischen 1622 und 1623 diese Änderungen vorgenommen haben könnte, lässt sich nur lösen, wenn man davon ausgeht, dass dies der 1622 noch lebende Autor von Othello gewesen ist. Isabel Gortazar[51] geht davon aus, dass die von Marlowe eingefügten 160 Zeilen aktuell mit dem Tod Mary Sidneys am 25. September 1621 in Zusammenhang gebracht werden müssen. Danach war Marlowe Ende September 1621 noch am Leben. Shakspere, der 1616 starb, kann es schwerlich gewesen sein. Es gibt schlicht keine Person außer Marlowe, die ein Interesse daran gehabt haben könnte, das Stück inhaltlich und stilistisch so zu verändern. Ein neu hinzugefügter Satz wie**:**

> *»nature would not invest herselfe such shadowing passion without some instruction. It is not the word that* ***shake*** *me thus«*

lässt eine präzise Metapher erkennen (*»without some instruction«*). - Dass Marlowe's Handschrift in »Othello« sichtbar wird, sei an einem erweiterten Beispiel Samuel Blumenfelds, der Tucker Brooke zitiert, verdeutlicht. Blumenfeld erkennt in »Othello« eine signifikante textliche Verwandschaft zu Marlowe's Werken.

»Othello« (FF, Akt V, Szene 2)**:**

> *»(…) of one whose hand,*
> *Like the base* ***Indian****, threw a* ***pearl*** *away*
> ***Richer*** *than all his tribe (…)«*

Othello stellt sich als den »unzivilisierten«, gemeinen Inder dar, der seines Landes Schatz, eine Riesenperle [Desdemona], wegwarf, da er ihren Wert nicht erkannte.

In Marlowe's Werken (»Dido«, »Faustus«, »Jude von Malta«, »Tamerlan«) lassen sich mächtige Anklänge an den reichen Moor, an den Reichtum Indiens und seine Schätze (speziell Gold) erkennen, die in »Othello« erneut auftauchen[52].

»Der Jude von Malta« (Akt I, Szene 1)**:**

> *»Give me the merchants of the* ***Indian mines*** *(…)*
> *The* ***wealthy Moor,*** *that in the eastern rocks*
> *Without control can pick his riches up*
> *And in his house heap* ***pearl*** *like pebblestones«*

»Tamerlan« (Akt II, Szene 5)**:**

50 Bis zu diesem Zeitpunkt lief das Stück ausschließlich als »The Moor of Venice«. Die Namen Jago (entsprechend James) und Othello wurden erst 1621 neu eingefügt.

51 Isabel Gortazar,2010, http://marlowe-shakespeare.blogspot.de/2010/04/more-doubts-about-will-enter-iago-by.html

52 Auch in der Epistel zu »Lady Pecunia« (1598) hebt Richard Barnfield, der als Pseudonym Marlowe's erkannt wird (s.S.500ff) diesen Gegensatz hervor**:** *»there are no two countries, where* Gold *is esteemed lesse than in* India, *and more than in* England**:** *the reason is, because the* Indians *are barbarous, and our nation civill*

»To follow me to fair Persepolis.
then will we march to all those ***Indian mines****«*

»Doktor Faustus« (Akt I, Szene 1)**:**

»I'll have them fly to ***India for gold,***
Ransack the ocean for ***orient pearl,***

»Dido« (Akt III, Szene 1)**:**

»In whose fair bosom I will lock ***more wealth***
Than twenty thousand ***Indias*** *can afford.«*

»Dido« (Akt V, Szene 1)**:**

»From ***golden India Ganges*** *will I fetch,*
Whose ***wealthy*** *streams may wait upon her towers«*

A Funeral Elegy von William Shakespeare (W..S.)

Experten tun sich bis heute schwer, in dem Autor **W.S**. des Gedichts »**A Funeral Elegy**«(1612- 578 Zeilen, [abab] [53]) William Shakespeare zu akzeptieren. Die Schwierigkeiten einer inhaltlich textlichen Zuordnung zu dem, was die Persönlichkeit des Dichters Shakespeare ausmacht, scheinen unüberwindlich. (Foster[54] 1996**:** »*…a strange poem,…., surely inconvenient to the received notion of what constitutes Shakespeare*«). Fosters aufwändige Analyse stylometrischer Wortstrukturen liessen ihn 1989 zu der Überzeugung gelangen, dass mit »W.S.« (Bild-Pfeil, S.375) der Autor William Shakespeare gemeint sein müsse (»*it is formed from textual and linguistic fabric indistinguishable from that of canonical Shakespeare*«).

Den äusseren Anlass für das »Trauernde Klagelied« gab ein gewisser William Peter aus Exeter (MA), dessen Tötung am 25.Januar 1612 im Alter von 29(!) Jahren nach vorausgehendem Streit in einem Gasthaus von Edward Drew durch einen Dolchstoß in den Kopf erfolgt sein soll. [Analog zum dokumentierten Szenario von Marlowe's Tötung!].

Man mache sich bewusst**:** Bereits 19 Tage später wurde die »Funeral Elegy« eines Autors W.S. von Thomas Torpe(T.T.), der zuvor »Shake-speares Sonnets«[1609] herausgebracht hatte, zum Druck eingereicht und formal dem Bruder des ermordeten John Peter, der nur Tage nach ihm starb, zugeeignet. Man kann mit erheblicher Wahrscheinlichkeit annehmen, dass »W.S.« (Marlowe unter den Initialen seines Pseudonyms William Shakespeare) dieses Tötungsereignis als »poetische Schablone« nahm, um sein eigenes Schicksal ohne unmittelbare Erkennbarkeit darzustellen. Dies lässt bereits die Eingangsepistel des signierenden W.S.(TO MAISTER John Peter of Boohaye[!]) erahnen.

53 W.S **:**A funeral elegy (1612) http://shakespeare.mit.edu/Poetry/elegy.html
54 Donald W.Foster A Funeral Elegy **:**W[illiam] S[hakespeare]'S Best-Speaking Witnesses, PMLA, 1996

The Epistle (»A Funerall Elegie«1612, Ausschnitt)

*I am herein but **a second to the priviledge of Truth** who can warrant more in his behalfe...there must miracle in that labour, which **to witnesse my remembrance** to this departed Gentleman, I would not willinglingy undergoe**:** yet what so-ever is heere done, is done to him, and to him onely...*

De facto bezeugt der Dichter als poetische Metapher exakt die Erinnerung an sein Schicksal (»***to witnesse my remembrance** to this departed Gentleman«.…»the person of this modell«*). Die gesamte Elegie liest sich durchgehend wie ein Entwurf oder eine Blaupause auf die Situation und das Schicksal von Marlowe. William Peters Schicksal kann auf Grund logischer Argumente im Text in Wahrheit nicht abgebildet sein (»*he dies but once, but doubly lives, once in his proper self, then in his name; …The genius been possilibited to keep him safe…He died in life, yet in his death he lives…«).* Damit lösen sich die Zuordnungsschwierigkeiten der Elegie zu seinem Autor auf und auch zu der Tatsache, dass er unter fremden Namen schrieb (»*t'enroll **my** name, as this of **thine**.«)***:*** Mit W.S.kann nur das Pseudonym »William Shakespeare«, des vormaligen Marlowe gemeint sein.

Es seien als Beleg markante Zeilen der Elegie abgebildet. Ihre Entsprechung zu Marlowe's Schicksal ist eindeutig und selbsterklärend. Sie bedarf kaum einer erläuternden Interpretation**:**

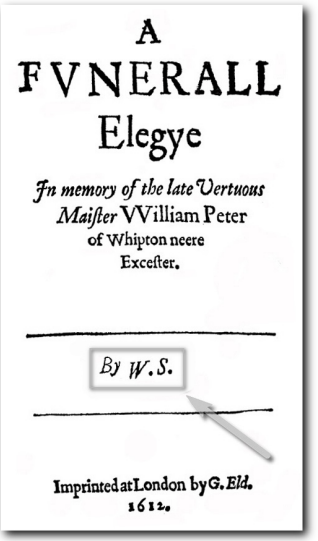
Ausschnitte aus »A Funeral Elegy« von W.S.
[Zahlen entsprechen Zeilennummern]

5 What memorable monument can last
*whereon to bild **his never-bleemished** name*
*8 **oblivion** in the darkest day to come*
*10 cannot rase out the **lamentable tomb***
*101 for **his becoming silence** gave such grace*
*139 my country's thankless **misconstruction** cast*
upon my name and credit,both unloved
145 yet time, the father of unblushing truth
may one day lay ope malice which hath crossed it
*159 For should he **lie obscur'd without a tomb**,*
*195 What can we **leave behind us but a name**,*
Which, by a life well led, may honor have?
*Such honor, O thou **youth untimely lost**,*
207 My love to thee, which I could not set forth
*In any other **habit of disguise.***
210 To speak the language of a servile breath,
***My truth stole from my tongue** into **my** heart,*
Which shall not thence be sund'red[55], but in death.
*215 But that **mine** error was, as yet it is,*
*To think love **best in silence: for I siz'd thee***
*223T' enlarge **my** thoughts was hindered at first,*

[55] [To »sunder« auftrennen, separieren]

*While **thou** hadst life; **I** took this task upon **me**,*
*To register with **mine** unhappy pen*
*Such duties as it owes to **thy** desert,*
And set thee as a president to men,
And limn[56] thee to the world but as thou wert-
*Not hir'd, as heaven can witness in **my** soul,*
*Nor servile to be lik'd, **free from control**,*
Which, pain to many men, I do not owe it.
*But that no merit strong enough of **mine***
*Had yielded store to **thy** well-abled quill*
*Whereby t'enroll **my name**, as this of **thine**,*
*How s'ere enriched by **thy** plenteous skill.*
*Here, then, **I offer up to memory***
***The value of my talent, precious man**,*
Whereby if thou live to posterity,
*Though't be not as I would, 'tis as I can**:***
*He was not so**:** but in a serious awe,*
*Ruling **the little ordered common-wealth***
***Of his own self**, with honor to the law*
*Most unjust choler, which **untimely Drew***
***Destruction on itself;** and most unjust,*
Robb'd virtue of a follower so true
***-to conquer death by death**,-and loose the traps*
*He thus, for that **his guiltless life was spilt***
***by death**, which was made subject to the course*
The Grave-that in his ever-empty womb
Forever closes up the unrespected
Who, when they die, die all-shall not entomb
His pleading best perfections as neglected
Look hither then, you that enjoy the youth
Of your best days, and see how unexpected
***Death can betray** your jollity to ruth*
When death you think is least to be respected!
The person of this model here set out
Of his humanity, but could not touch
***His** flourishing and fair **long-liv'd deserts**,*
Above fate's reach, his singleness was such-
So that he dies but once, but doubly lives,
Once in his proper self, then in his name;
*And had **the Genius** which attended on him*
Been possibilited to keep him safe
Against the rigor that hath overgone him,
He had been to the public use a staff,
Leading by his example in the path
His due deserts, this sentence on him gives,
"He died in life, yet in his death he lives."
Before it may enjoy his better part;
*From which detain'd, and **banish'd in th' exile***

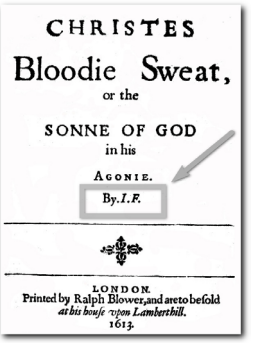
[56] [to »limn« illuminate, paint]


A
FVNERALL
Elegye
In memory of the late Vertuous
Maister William Peter
of Whipton neere
Excester.
By W. S.
Imprinted at London by G. *Eld.*
1612.

A FUNERALL Elegye (**1612**) von W.S.[William Shakespeare?] Hinter dem durch Dolchstoss in den Kopf getöteten William Peter verbirgt sich Christopher Marlowe. Der Text ergibt eine durchgehende Blaupause auf sein Schicksal.

Es bleibt - ähnlich wie bei den Sonetten (S.S.204ff) - die Einsicht, dass das allegorisch so ausholende trauernde Klagelied zwar in jeder Zeile Bezüge zu Marlowe's Schicksal[57] herstellt, diese aber nicht zum Schicksal des wahren Autors vordringen konnten, weil die Identität (Marlowe = Shakespeare) nicht erwogen wurde. Auf Grund von Wortanalysen in »The Funerall Elegy« war John Foster 1989 zur Gewissheit gelangt, dass der Autor »W.S.« der Elegie William Shakespeare sein müsse[58].

John Ford *»And ever as I liv'd, I died alive.«*


CHRISTES
Bloodie Sweat,
or the
SONNE OF GOD
in his
AGONIE.
By. I. F.
LONDON.
Printed by Ralph Blower, and are to be sold
at his house vpon Lamberthill.
1613.

»Christes Bloodie Sweat or the Sonne of God in his agonie (1613) von J.F.
(Autor nicht genannt-, als John Ford identifiziert.) Zueignung an William Herbert, Earl of Pembroke.
[John Ford (J.F.) und nicht W.S. gilt heute als Autor von »A Funeral Elegy«]

Als eine Sensation stellte die »New York Times« 2002 Fosters Widerruf[59] dar: Aufgrund Monserrats' Entdeckung[60] einer hoher Übereinstimmung ganzer Satzstrukturen zwischen »A Funeral Elegy«(1612) und John Fords »**Christes Bloody Sweat, or the Sonne of God in his Agonie**«[61](1613-Bild S.S.376) gab Foster seine Shakespeare-These zugunsten von John Ford als wahrem Autor auf. Aber bereits ein Blick auf die erste Seite des Werks von John Ford (ebenso wie anderer Werke Fords) hätte erkennen lassen können, in welch geballter Manier Analogien von Marlowe's Schicksal (»***his Agonie***«) hinter der bibelzitat »geschützten« Leidensgeschichte **Christi** [alias Christopher] verbrämt wurden.

▷» 1. **Christes Bloody Sweat, or the Sonne of God in his Agonie**«.(»*For whiles incompast in a fleshly frame, a* ***cloude of darke mortality I liv'd:****«,»I liv'd the subject both of scorne and shame,* ***banisht from mirth, of comfortes all depriv'd****«, »****And ever as I liv'd, I died alive.****«.....»division in my heart,* ***disgrace upon my name****, plaintes in my breast« »uncertaine, where to lead me to my bed« »poore forsaken* ***ever day in daunger****«... »of all abhor'd, even to mine owne a stranger« »no men my friend, in any friend no trust.«)* . - Ganz ähnliche, authentisch-biografisch wirkende Enthüllungen ergeben sich aus Fords im gleichen Jahre 1613 erschienenen Essay:

57 wenn man allein die Verwendung des Wortes »**my**« bedenkt: **my** remembrance, my country's misconstruction, my name (2x), my credit, my reputation, my endangered youth, my love, my truth, my tongue, my heart, my thoughts, my soul, my constant vow, my irrefragable vow, my talent, my longest farewell, my worthless brain, my days of youth, my breast, my deepest unrest, beyond myself, my mischance...

58 Richard Abrams, W[illiam] S[hakespeare]'s "Funeral Elegy" and the Turn from the Theatrical. Studies in English Literature, 1996...

59 New York Times, 2002, http://www.nytimes.com/2002/06/20/arts/a-scholar-recants-on-his-shakespeare-discovery.html?pagewanted=all&src=pm

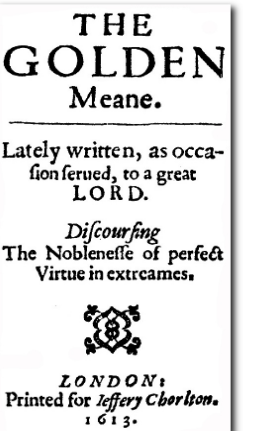
60 G.D.Monserrat,A Funeral Elegy: Ford,W.S.,and Shakespere.The Rev.of Engl.Studies.2002 (186-203)

61 und anderer Texte Fords wie »The Golden Meane« (1613)

▹»2. **The Golden Meane**« (*If a ...wise man after disfavour of his prince,* ***neglect of his Countrey****, forfeiture of his estates,* ***banishments*** *from his friends, imprisonment of his Person, or any other esteemed extremes be* ***threatened with the losse of his head*** *or execution in any manner*..s.auch Faksimile Textauschnitt S.378) und aus dem Essay**:**

▹»3. **A Line of Life**« (1620) (*Two Waies had been proposed before him;* **the one** *leading to the Tribunall* [Star Chamber] *of Authoritie,* **the other** *to his grave.)*

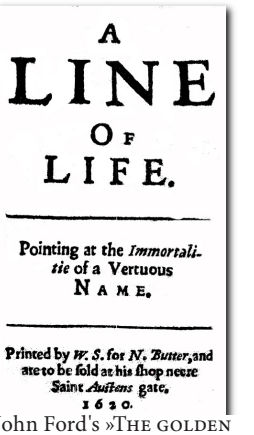
Alle 3 genannten Werke Ford's müssen als eine allegorische Rechtfertigung des Dichters verstanden werden, ähnlich wie »Polimanteia« (S.S.475). Für John Ford sind solche schicksalhaften Inhalte als deutbare autobiografische Ereignisse weder bekannt geworden noch plausibel zu machen. Man kann nur schlussfolgern, dass die Initialen »**W.S.**« in »A Funerall Elegy« und «**J.F.**«[62] in »Christes Bloodie Sweat« für denselben Dichter stehen, der nicht nur unter dem Pseudonym Shakespeare, sondern, wie Kapitel 11 zeigt, unter ungeahnt vielen Pseudonymen oder verdeckten Namen und Initialen geschrieben hat. Dies kann nur offensichtlich werden, wenn man die besprochenen Textinhalte und des Dichters[Marlowe's/ alias Shakespeare's] existenzielle Situation in Verbindung bringt. Für einen unabhängigen John Ford bleibt dann wenig Platz. Für ihn ergeben die Sätze motivisch keinen Sinn. Bereits eine tiefergehende Analyse von »**Honor Triumphant...**[63]«(1606) hätte einen kritischen Leser stutzig machen müssen: Dieses Werk (von einem I.F - »*I am Mercurio, quam Marti.*«- [Mary Sidney zugeeignet]) kann aufgrund ähnlich schwerwiegender Argumente kaum das Erstlingswerk eines 20jährigen John Ford gewesen sein.


THE
GOLDEN
Meane.

Lately written, as occasion ſerued, to a great LORD.

Diſcourſing
The Nobleneſſe of perfect Virtue in extreames.

LONDON:
Printed for *Ieffery Charlton.*
1613.


A
LINE
OF
LIFE.

Pointing at the *Immortalitie* of a Vertuous NAME.

Printed by *W. S.* for *N. Butter*, and are to be ſold at his ſhop neere Saint *Auſtens* gate.
1620.

John Ford's »The Golden Meane«(1613) und »A line of life«(1620)

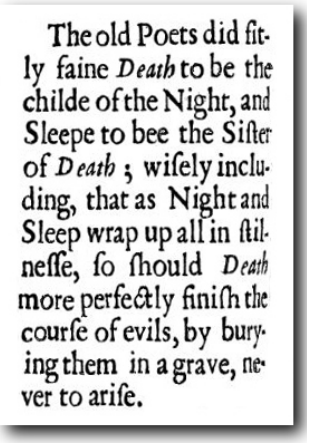
Fazit

Kapitel 9 (und Kapitel 10 im besonderen), machen begreiflich, wie augenscheinlich und jenseits jeder Zufälligkeit sich Marlowe in den Werken von William Shakespeare auf die verschiedenste Weise eingebracht hat, so dass als Möglichkeit einer plausiblen Erklärung nur übrigbleibt**:** der Genius der Stücke der First Folio kann nicht William Shakspere aus Stratford sondern nur

62 Auch William Smith und John Fletcher wurden erwogen.

63 John Ford: His works (Vol.3) https://archive.org/stream/worksjohnfordo4dycegoog#page/n8/mode/2up

Marlowe gewesen sein.
Indizien in Shakespeare's Werken durchziehen dieses Kapitel wie ein roter Faden. Sie beginnen mit den Metaphern von Marlowe's Lebenskatastrophe in „Lucretia“ oder dem „Der Sturm“ und reichen über mächtige autobiografische Analogien bei »Hamlet«, »Viel Lärm um Nichts« oder »Romeo und Julia« bis hin zu weitgehend autobiografischen metaphorischen Lebensabbildungen in Form der Stücke-Metaphern wie »Wintermärchen« oder »Timon von Athen« im folgenden Kapitel.


The old Poets did fitly faine *Death* to be the childe of the Night, and Sleepe to bee the Sister of *Death*; wisely including, that as Night and Sleep wrap up all in ſtilneſſe, ſo ſhould *Death* more perfectly finiſh the courſe of evils, by burying them in a grave, never to ariſe.

Aus John Ford's »The Golden Meane«(1613)
The poetische Metapher von Marlowe's Schicksal.

10. Marlowe's Biografie in Shakespeare's Werken

In Kapitel 9 wurde erkennbar, wie sehr sich in Shakespeare's Werken Marlowe's Fingerabdrücke bemerkbar machen. Kapitel 10 erweitert diesen Aspekt: Marlowe's Leben in der Anonymität ab seinem 30. Lebensjahr bewirkte eine drastische Verminderung seiner Kommunikationsmöglichkeiten. Vom inneren Zirkel des Hofes ausgeschlossen, konnte er sich ab Juni 1593 lange Jahre nicht mehr in der Öffentlichkeit zeigen. Angesichts seines grenzenlosen literarischen Einfallsreichtums verbunden mit seiner rastlosen Vitalität müssen sich diese Erfahrungen seiner veränderten Lebenssituation zwangsläufig in seinen Stücken widergespiegelt haben. Dass komplette Passagen, ganze Szenen, Akte oder sogar Stücke Shakespeare's (zum Beispiel »Timon von Athen«, »Perikles«, »Cymbeline«, »Coriolanus« etc.) Marlowe's autobiografischer Situation nahekommen oder entsprechen, konnte nicht erkannt werden, solange er als verstorben galt.

Marlowe [alias Shakespeare] verblieb nur der literarische Weg, der Welt Einblicke in sein Leben zu geben. Diese Einsicht gewann ich erstmals, als mir klar wurde, dass eine schlüssige Interpretation des rätselhaften Prologs in »Der Widerspenstigen Zähmung« nur möglich wird, wenn man ihn als eine Metapher für Marlowe's Leben begreift. Wenn aber Marlowe/alias Shakespeare in »Der Widerspenstigen Zähmung« so ausgiebig das Bedürfnis hatte, Biografisches als Parabel zu übermitteln, so lag es nahe, dass er das auch in anderen seiner Stücke und Texte tat. Dies hat sich, wie dieses und das folgende Kapitel darstellen, überraschend breit bestätigt. Eine Vielzahl von Einfällen, Handlungssträngen, von Begegnungen und Betroffenheiten war keineswegs reine künstlerische Fiktion. Sie hatte autobiografische Bezüge, reale Ursachen und Voraussetzungen, fassbare Wurzeln und nachvollziehbare existentielle Hintergründe.

In diesem Kapitel soll anhand längerer Textstellen, insbesondere aus späteren Werken oder Fassungen veranschaulicht werden, in welchem Ausmaß Shakespeare alias Marlowe sein Schicksal auf einer metaphorischen Tiefenebene sowohl in Neben- als auch in Hauptfiguren seiner Theaterstücke eingebracht hat. Dies konnte solange nicht erkannt werden, solange es als ausgeschlossen galt, dass Marlowe und Shakespeare ein und derselben Person entsprachen. Sobald dies aber einmal erkennbar geworden ist, gelingt es kaum noch, sich davon wieder zu lösen. Bei keinem anderen »Kandidaten« in der Autorschaftsdebatte lassen sich auch nur entfernt solche biografischen Entsprechungen herstellen.

Der Widerspenstigen Zähmung (Prolog)

Der Prolog »Der Widerspenstigen Zähmung« kann als der Versuch des Autors verstanden werden, dem Zuschauer sein persönliches Schicksal in Form einer Parabel nahe zu bringen. Er hat viele, zum Teil seltsame Deutungen erfahren (zum Beispiel durch Ernest P. Kuhl[64]). Der Prolog der Frühfassung (»Taming of *a* Shrew«, [TaS], 1594) unterscheidet sich von dem der Spätfassung der »First Folio« (»Taming of *the* Shrew«, [TtS], 1623) deutlich: er wurde auf fast die dreifache Länge gebracht, wobei die »moralisierende« Ausrichtung der Frühfassung verlassen wurde.

Der Prolog von TtS erzählt das Abenteuer eines »Christophero Sly«, eines Kesselflickers (»*tinker*«[65]), der nach einem Streit (»*brawl*«) bewegungslos liegen bleibt und in einen todesähnlichen Schlaf verfällt, sodass Außenstehende annehmen, er sei tot. Marlowe's Leben endete »offiziell« nach einem Streit um eine Rechnung. Ein Graf, der mit seinen Dienern und Hunden vorbeikommt, stellt fest, dass der Mann noch lebt und bringt ihn in sein Haus, wo er erwacht und ihm nach Einkleidung und Bewirtung angeboten wird, eine Komödie anzusehen. Während die Komödie beginnt, verschwindet Christopher unbemerkt und taucht in der First-Folio-Spätfassung [anders als in TaS] am Ende nicht wieder auf.

Isabel Gortazar[66] konnte zeigen, dass Marlowe in diesem Prolog sein persönliches Schicksal als ein verdecktes allegorisches Vorspiel einbringt. In der Frühfassung TaS 1594 erschien noch nicht »Christopher Sly«, sondern ein »Don Christo Vary«, der als der Retter dargestellt wird und am »dritten« Tag(!) von den Toten auferstand. Diese kurze Passage kann man bereits als den frühen Versuch eines Hinweises auf die Deptford-Episode [der Ort von Marlowe's vorgetäuschtem Tod] erkennen – bis hin zum Detail vom dritten Tag. »Offizieller« Todestag Marlowe's ist der 30. Mai 1593, aber die Untersuchung durch den königlichen Untersuchungsrichter William Danby fand am 1. Juni 1593 statt, also am dritten Tag nach Marlowe's Tod. Marlowe war in der Frühfassung gleichnishaft am dritten Tage nach seinem Tod auferstanden [als Dichter mit anderen Namen].

Während in der Frühfassung TaS die erste szenische Anweisung lautet: »*Enter a Tapster, beating out of his doores Slie Droonken*«, heißt es knapp 30 Jahre später in der »First-Folio«-Fassung[TtS]: »*Enter Begger and Hostes,* ***Christophero Sly***.« Der Name Christophero Sly kann kaum zufällig gewählt worden sein: Hier wurde nicht nur der Vorname Marlowe's, sondern als Nachname »*Sly*« (listig, heimlich) gewählt; ein Wort, das phonetische Ähnlichkeit mit »*slay*« (ermordet, umge-

64 E.P.Kuhl, The authorship of the Taming of the Shrew. PMLA,1925

65 SOED tinker 1592, »to mend metals utensils and hence *gen*, any material objects; to occupy oneself about something in a trifling or aimless way«

66 Vgl. Isabel Gortazar[†27.4.2013]: The Clue in the Shrew (Revised), in: The Marlowe Society Research Journal, Vol. 6/2009: Onlineversion: http://www.marlowe-society.org/pubs/journal/downloads/rjo6articles/jlo6_01_gortazar_shrew.pdf

bracht) aufweist. Auffällig ist, dass unter den »Principall Actors« der »First Folio« ein »William Slye« (Bild S.59[⊙]) aufgeführt wird. Ein kleiner Ausschnitt von Indizien im Einleitungsprolog von TtS, die Marlowe's verborgenes Leben als ein Gleichnis darstellen, sind im Folgenden aufgeführt:

Indiz 1: »*I'll pheeze faith*«

Der Beginn des Prologs, gesprochen von Christopher Sly, lautet: »Ich werde euch das – im Vertrauen – entwirren!« (»*I'll pheeze faith!*«). »To pheeze« ist ein ungewöhnliches Verb und bedeutet laut Oxford English Dictionary hier wohl: »Ich werde den Faden entwirren« (OED: »*to unravel a rope or thread*«). Da der Ausdruck »to pheeze« als einziger auch in der Spätfassung vorkommt, dürfte er etwa bedeuten: »Ich werde euch meine Situation kenntlich machen.«

Indiz 2: »*A hostess*«

Dass der Schankkellner (»*tapster*«) der Frühfassung in der Spätfassung in eine Wirtin (»*hostess*«) umgewandelt wurde, dürfte einen Grund gehabt haben. Im 1925 entdeckten Königlichen Untersuchungsbericht (»Coroner's report«) wird fixiert, dass sich die vermeintliche Tötung Marlowe's in einem Hause (»*house*«[67]) der Gastgeberin (engl. »*hostess*[68]«) Eleanor Bull mit später erkannten verwandtschaftlichen Verbindungen zu William Cecil ereignete. Auch in der Spätfassung von Marlowe's »Doktor Faustus« (B-Version von 1616) wird eine Hostess neu eingeführt (s.S.284f.).

Indiz 3: »*Look in the Chronicles*«

Christopher Sly ist empört über seine Behandlung durch die Hostess und prahlt damit, dass die Slys keine Schurken seien (»*Y'are a baggage, the Slys are no rogues*«). Er fordert die Anwesenden auf, in den Chroniken über ihn nachzulesen. Sie seien mit Richard dem Eroberer gekommen, womit er auf seine Abstammung und Erziehung hinweisen möchte (»*Look in the Chronicles; we came in with Richard Conqueror*«). Isabel Gortazar geht davon aus, dass dies eine Anspielung auf »William the Conqueror« in »Richard III.« sein dürfte, wo es um eine Rivalität zwischen Burbage und Shakspere ging. Da es drei historische »Richards« gibt, aber nur einen Eroberer (»*Conqueror*«), könnte der Name William weggelassen worden sein, um zu zeigen: Wir hatten und haben (doppeldeutig?) nichts mit William dem Eroberer (mit Shakspere) zu tun.
Der wichtigste Hinweis ist für Isabel Gortazar aber die Aufforderung Christopher

67 Von einem Wirtshaus (»*tavern*«) ist im »Coroner's report« nirgends die Rede. Dort heißt es: »In Camera infra domum cuiusdam Elionore Bull« : The Cornoner's Inquisition : http://www.rey.prestel.co.uk/inquis~1.htm

68 Auf den beziehungsreichen Satz von Launce in Shakespeare's »Zwei Herren aus Verona« über eine Hostesse wurde auf S.359 hingewiesen.

Slys, in den Annalen oder Chroniken über ihn nachzulesen. Im zweiten Band von Graftons »Chronicle at Large« (1568) wird »***Morley***« als einer der »*Gentlemen that came in with William Conqueror*« aufgeführt und auf S. 4 des dritten Bands von »Holinshed's Chronicles« (1586) erscheint ein »***Morleian*** *Maine in The roll of Battell abbey*«, dem ein »*Catalog of such Noble men, Lords, and Gentlemen of name, as came into this land with William the Conqueror*« folgt. Es könnte sein, dass die Shaxperes mit *Richard* dem Eroberer und »the Morleys« mit *William* dem Eroberer kamen.

Indiz 4: »***Thomas Kyd***«

Im gleichen Absatz lassen sich zwei Referenzen zu Thomas Kyds »Spanish Tragedy«[69] erkennen. Zum einen die Worte »*Paucas pallabris*« (anstelle von Kyds korrektem spanischem Ausdruck**:** »Pocas palabras«, als Aufforderung zur Verschwiegenheit), zum anderen die Worte**:** »*Go by, S*[*aint*] *Jeronimy, goe to thy cold bed*«. Dieser Ausdruck lautete in Kyds »Spanish Tragedy«**:** »*Hieronimo beware; go by, go by.*« Hier wird von Hieronimo gesprochen, der den Rat gab, bei der Planung der Rache vorsichtig zu sein. Diese eng aufeinander folgenden Bezugnahmen zu dem verstorbenen Thomas Kyd, beide in den ersten sieben Zeilen der Einführung, in denen Sly zur Verschwiegenheit rät, lassen die spezifische Absicht des Autors erkennen, Thomas Kyd als Mitverursacher von Marlowe's tragischer und schicksalhafter Situation einzuführen. Bekanntlich wurde im Monat von Marlowe's »offiziellem« Tod (Mai 1593) im Auftrag des Privy Council die Suche nach den Verfassern des »Dutch Libel«[70] (mit »Tamburlaine« unterschrieben) veranlasst, die die öffentliche Ordnung in London zu untergraben drohten. Bei der Durchsuchung von Thomas Kyds Räumen wurden Schriften und Dokumente gefunden. Kyd gestand unter Folter auf der Streckbank, dass die Dokumente Marlowe gehörten, mit dem er eine Zeit lang zusammen in einem Raum geschrieben hatte. Christopher Sly/Marlowe scheint zu sagen, dass er – weil nicht mehr existent – nicht mehr gerächt werden könne. Womit er seinen alten Freund Kyd zu besänftigen scheint, an dessen Tod (»*go to thy cold bed*«) er sich wohl schuldig fühlte. Kyd starb im Juli 1594, vermutlich an den Folgen seiner erlittenen "inquisitionellen" Torturen.

Indiz 5: «***you will not pay***«

In der Frühfassung (TaS) wirft der Schankkellner »Don Christo« auf die Straße, weil dieser betrunken ist und sich erbricht. In der Spätfassung(TtS) wird der Grund ein anderer**:** Es gibt Streit um die Bezahlung (»*you will not pay for the glasses you have burst*«)! Bekanntlich wurde als Grund für Marlowe's vermeintlichen Tod in

[69] J. Schick, Thomas Kyds's Spanish Tragedy I. Berlin 1901; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/thomaskydsspaniooschigoog#page/n6/mode/2up

[70] Arthur Freemann**:** Marlowe, Kyd and the Dutch Church Lybel, in**:** English Literary Renaissance, 3/1973; Onlineversion**:** http://www.rey.prestel.co.uk/libell.htm

Deptford ein »banaler« Streit um eine Rechnung im Hause der »Hostess« Eleonora Bull dokumentiert.

Indiz 6: »***I'll not budge an inch***«
In Zeile neun droht die Wirtin, die lokale »Behörde« zu rufen (»*the third-borough*«), und Christopher antwortet mit einem Wortspiel**:** »Ich antworte ihr mit dem Gesetz und werde mich keinen Fingerbreit rühren« (»*I'll answer him by law; I'll not budge an inch*«). In Wirklichkeit wurde die Leiche eines Anderen als Marlowe zurückgelassen und identifiziert, der sich keinen »inch« mehr bewegen konnte. An dieser Stelle, so schreibt die Szenenanweisung vor, verfällt Christopher Sly in einen Schlaf, während der Graf mit seinem Jagdgefolge erscheint. Es ist dies der Moment in der Parabel von Marlowe's vermeintlichem Tod. Er »taucht ab« und verfällt für Jahrzehnte in einen Schlaf. (»*Falls asleep*«)

Indiz 7: »***...picked out the dullest scent***«
Während in der Frühfassung dem Thema der Spürhunde vier Zeilen gewidmet werden, erweitert der Autor in der Spätfassung das Thema auf 14 Zeilen. Der Graf lobt vor seinen Jägern begeistert die Fähigkeit der Hunde, Fährten aufzunehmen (»*picked out the dullest scent*«). Die Hunde erscheinen »menschlich« und haben klingende Namen (»Merryman«, »Clowder«, »Silver«, »Belman« and »Echo«). Sie dürften für nicht identifizierte zeitgenössische Personen stehen, die nach Marlowe's Spuren fahndeten. Man kann davon ausgehen, dass Marlowe stets auf der Hut vor ihnen sein musste. In Shakespeare's »Der Sturm« (Akt IV, Szene 1) wird der Hundename »Silver« erwähnt, der offensichtlich ein Code für eine Person war, die zum Zeitpunkt der Entstehung des Stücks noch lebte.

Indiz 8: »***... dead or drunk?... doth he breathe?*** «
In der Frühfassung äußert sich der Graf despektierlich, als er den betrunkenen leblosen Mann auf der Straße liegend findet (»*Fie how the slavish villaine stinks of drink*!«). In der Spätfassung geht es dem Graf im Gegensatz hierzu um die Frage, ob der liegende Christopher Sly tot oder nur betrunken ist (»*What's here? One dead or drunk? See, doth he breathe? … O monstrous beast, how like a swine he lies! Grim death, how foul and loathsome is thine image!*«). Dieser Moment hat insofern etwas Absurdes, als dem Graf zuvor gesagt wurde, dass die Person atme und lebe. Man fragt sich, warum der Graf anschließend von dem Bild des Todes, von einem widerlichen leblosen Schwein spricht. Der schlafend daliegende Christopher rechtfertigt letztlich nicht solch drastische Zeilen, die sich auf einen Toten zu beziehen scheinen, der auf schreckliche Weise ums Leben gekommen ist.
Es ist, als ob der Graf die reale historische Szene in Deptford beschreibt, bei der es tatsächlich eine Leiche gab, die laut Untersuchungsbericht einen Dolchstoß

oberhalb des rechten Auges aufwies, der zum Tod geführt hatte. Die drastische Beschreibung eines lediglich schlafenden, betrunkenen Mannes (»*oh monstreous beast! how like a swine he lies*«) durch den Grafen erscheint unverhältnismäßig und wird ohne Kenntnis des Hintergrunds der vermeintlichen Ermordung Marlowe's kaum verständlich. Da dem Zuschauer explizit gesagt wird, dass Christopher nicht tot sei, könnten diese Zeilen bedeuten, dass der Körper von jemand anderem stammte, damit verschleiert werden konnte, dass der fremde Körper des gehängten John Penry?-(29.Mai, S.S.131) schon seit vielen Stunden tot war. In jedem Falle ist die Assoziation mit einem vorgetäuschten Tod und einer nur vermeintlichen Leiche plausibel.

Indiz 9: »***It would seem strange unto him when he waked.***«
Das Gleichnis des Traumes spielte in der Frühfassung eine zentrale Rolle. In der First-Folio Fassung wird die autobiographische Parabel deutlicher. Der Lord fragt, ob Christopher, wenn er erwachen würde, nicht vergessen habe, wer er sei, (»*when he wakes, would not the beggar then forget himself?*«). Der Jäger klärt den Lord auf**:** Christopher hätte keine Wahl *(*1st.Huntsman**:** »*Beleeve me, lord, I thinke he cannot choose*«). Ein anderer Jäger ergänzt**:** Er würde nicht aufwachen, denn die Welt würde ihm fremd erscheinen (»2nd Huntsman**:** *It would seem strange unto him when he waked.).* Die ursprüngliche Idee, dass das Leben mit einem Traum vergleichbar ist, führt in der Spätfassung ins Leere, da wir nicht erfahren, was aus Christopher geworden ist oder was passieren würde, wenn er aus dem Traum erwachte.

Indiz 10: »***...when you waked, so waked as if you slept***«
Das Rätsel um die unterschiedlich angegebene Zahl der Jahre, in denen Christopher Sly abwesend (schlafend) war, ist auffällig. Zunächst erfahren wir (Szene 1, Zeile 120), dass es sieben Jahre waren (»*Who for this* ***seven*** *yeares hath esteemed him*«), später, in Szene II, Zeile 78, sind es 15 Jahre (»2nd Servingman**:** *These* ***fifteen*** *years you have been in a dream, Or when you waked, so waked as if you slept*«) und in Szene II, Zeile 113, erscheint es dem Pagen, als ob es 30 Jahre waren (»*I, and the time seeme's* ***thirty*** *vnto me*«).
Bemerkenswert ist, dass zwischen Marlowe's vermeintlichem Tod (1593) und dem Erscheinen der »First Folio« (1623) exakt 30 Jahre liegen. Demnach war Marlowe beim Erscheinen von »The Taming of the Shrew (TtS)« in der »First Folio« noch am Leben und 59 Jahre alt. Die sieben Jahre würden uns in das Jahr 1600 bringen, das Jahr, in dem die größte Zahl an Quartos herauskam, und fünfzehn Jahre würden uns in das Jahr 1608 führen, das Jahr, in dem das erste Quarto von »König Lear« erschien – nach einer Publikationspause von vier Jahren. Vermutlich haben die Jahre 1600, 1608, 1623 für Marlowe eine hervorgehobene Bedeutung gehabt (wofür

es verschiedene plausible Anhaltspunkte gibt).

Indiz 11: ***A »Pedlar« »Card-maker« »Bear-heard« »Tinker «***

Christopher Sly beschreibt sich selbst allegorisch**:** er sei »*old Sies sonne of Burtonheath*«, von Geburt an Kleinhändler oder Hausierer (»*by birth* a *Pedlar*«), durch Erziehung »*by education a Card-maker*«, durch Verwandlung »*by transmutation a Bear-heard*« und von Beruf jetzt »*by present profession*« ein »*Tinker*«. Alle genannten Wortspiele sind in »John Foxe's Book of Martyrs«[71] (Ausgabe 1583) von Bedeutung**:** old »*Sies*«, »*sonne*« (of) »*Burton*«, »*heath*« und auch »*Cardmaker*«. Man gewinnt den Eindruck, dass Marlowe seine Zeitgenossen über spezifische Stellen in John Foxes Werk auf sein Schicksal und seine Gedanken hinweisen wollte.

Es muss eine Bedeutung haben, dass Christopher Sly sich allegorisch mit vier unterschiedlichen Attributen kennzeichnet**:** Seine Berufsangabe »***Tinker***«, meint (laut OED) einen umherziehenden Stromer. Dies dürfte in der Tat eine Beschreibung gewesen sein, die sich Marlowe selbst gegeben hat[72]**:** ein heimatloser, verborgener, umherziehender Poet, Stückschreiber, Agent, Botschafter etc.(analog zum »Tinker« im Wintermärchen- Indiz 2. S.S.393). Zuvor sei er durch Verwandlung zu einem Bärenhüter (»*by transmutation a* ***Beare-heard***«) geworden. Es ist gut vorstellbar, dass sich Marlowe mit dieser Metapher des Bärenhüters beschrieben hatte, wenn man sich erinnert, dass der Hauptdarsteller in Marlowe's berühmtestem Werk »Tamburlaine«, Edward Alleyn, wilde Monologe sprach, durch die er als »*bear-biter*« oder der »*Master of the bears*« bekannt wurde und Marlowe sozusagen der literarische »Hüter der Schauspielerherde« war. Durch Erziehung sei er ein »***Card-maker***« geworden, sagt Sly. In Foxes Liste der Märtyrer findet sich ein Franziskanermönch namens »John Cardmaker«, der am gleichen Tag (s.Bild!) wie Marlowe (30. Mai), 38 Jahre früher, wegen Häresie auf Befehl des Erzbischofs von Canterbury(!) verbrannt wurde. John Cardmaker hatte im Jahre 1554 zu fliehen versucht, wurde aber gefangen genommen und am 4. November 1554 vor die Star Chamber gebracht. Es kann nicht Zufall sein, dass der Dichter den Namen »Cardmaker«[73] ohne Bedacht gewählt hat. Im Jahr von Cardmakers Verbrennung (1555) sind nachweislich mehr als 20 andere Personen verbrannt worden. Cardmaker teilt nicht nur das exakte Datum und den Grund von Marlowe's eigenem, vermeintlichem Tod. Dessen Schicksal ist auch mit Marlowe's Schicksal und dem Beginn seiner veränderten Existenz gleichzusetzen *(»by education a Cardmaker*«). Christopher Sly

71 John Foxe's Book of Martyrs, Book 11, London 1570, S.1752; Onlineversion**:** http://www.johnfoxe.org/

72 Auf die auffällig hohe Zahl an Indizien, in dem anonymen Autor von »The Tincker of Turvey« (1630) Marlowe zu vermuten, kann nicht eingegangen werden (z.B. Epistle**:***...has not a Tincker lesse care than a Tamberlaine The Greate?)*

73 Ein Clement Cotton in »The Mirror of Martyrs«,p.91(1613) beschreibt satirisch den Grund von John Cardmakers Häresie »*Mr.Cardmaker disputing with one about the real presence*«

bringt in dem Stück allegorisch zum Ausdruck, dass er [Marlowe] durch seine Bildung ebenfalls zu einem Dissidenten wurde.

Kupferstich aus »Foxe's Book of Martyrs«, Verbrennung von John Cardmaker am 30.Mai 1555, dem Todestag von Christopher Marlowe

Von Geburt bezeichnet er sich als »*old Sies sonne of Burton-heath, by byrth a* ***Pedler***«. Dieser seltsame Ausdruck ist kaum zu verstehen. Dass mit »Burtonheath«, wie die »Stratfordianer« annehmen, das kleine englische Dorf Barton-on-the-Heath in Warwickshire gemeint war, ist nicht wahrscheinlich, da der Ort sich im 17. Jahrhundert mit A buchstabierte und häufig auch »Barton in Henmarsh« genannt wurde und Shake-speare bei Ortsnamen, auch bei italienischen, nie Fehler erkennen ließ. Folgende Deutung ist naheliegender**:** »Burton« und »heath« sind in »John Foxe's Book of Martyrs« (»*old*«, »*Sies*«, »*sonne*« (*of*) »*Burton*«, »*heath*« und »*Cardmaker*«) einschließlich damit verbundener Sinnzusammenhänge auffindbar und als »Marker« wegweisend.

Das Schicksal und die Gedankenwelt der im »Book of Martyrs« aufgeführten Männer, beide mit Vornamen »Nicolas«, Nicolas *Burton* (Hinrichtung am 22. Dezember 1560 in Sevilla) und Nicolas *Heath*[74], zusammengefasst als »Burton-heath«, ähneln denen von Marlowe zu sehr, als dass dies Zufall sein dürfte!
Auf der mit »*sies*« markierten Seite (Buch 5, S.484, Ecke unten rechts) im »Book of Martyrs« ist Folgendes zu lesen**:**

> *»For to say that men are bound to one ceremony of the law, & not to the others, is no reasonable saying. Either therefore we are bound to them all, or to none. Also, that by the same olde lawe, men are not bound to pay tithes, it may be shewed by many reasons, which we nede not any more to multiply & encrease, because the things that be sayd, are sufficient. Whereupon some do say, that by the Gospell we are bound to pay tithes, because Christ saide to the Phari- …«… **sies**--*

Es ist dokumentiert, dass Shakspere aus Stratford als Landbesitzer durch gerichtliche Auseinandersetzungen diese spezielle Steuer (»*Tithes*«) eintrieb.

Indiz 12:.»*..thy ancient thoughts from banishment*«
Die Ausdrucksweise des Grafen gegenüber Christopher wirkt außerordentlich gewählt und übertrieben schmeichlerisch, während der Bedauernswerte nicht zu begreifen scheint, wie ihm geschieht. Der Gegensatz zwischen kunstvoller Sprache des Grafen und Christophers Beharren, dass er kein reicher Adeliger sei, ist auffällig.

> *»Oh Noble Lord* [Christopher Slye]*, bethinke thee of thy birth,*
> *Call home thy ancient thoughts from* ***banishment,***
> *And* ***banish*** *hence these abiect lowlie dreames****:***
> *Looke how thy servants do attend on thee,*
> *Each in his office readie at thy becke.*
> *Wilt thou haue Musicke? Harke Apollo plaies, Musick*
> *And twentie caged Nightingales do sing.*
> *Or wilt thou sleepe? Wee'l haue thee to a Couch,*
> *Softer and sweeter then the lustfull bed*
> *On purpose trim'd vp for Semiramis.«*

[20 schweigende Dichtermusen seine Pseudonyme?]

Der Graf rät Christopher, seine alten [bedrängenden] Gedanken (»*ancient thoughts*«) über seine Verbannung zu verdrängen und seine niederen Träume zu verbannen (doppelter Wortgebrauch »banishment« und »banish« in zwei aufeinander fol-

74 Er war Bischof von Worcester (1543–1551, 1553 –1555), Erzbischof von York (1555–1560) und Lordkanzler (1556–1559) und erkannte das Supremat Elisabeths über die Kirche nie an. Er verbrachte die letzten 20 Jahre seines Lebens in einer inneren Verbannung; er wird auch in »Polimanteia« (s.S.475) erwähnt**:** »(…) *aske but that graue and reverend father Nicholas Heath … he must needs confesse (and vndoubtedly would doe it, if he now liued) that he tailed of his Soveraignes clemencie in so great a measure, that those who for religion tearme her to be cruel, are such as seeke by all meanes possible to defame her government (…)*«.

genden Zeilen. Wortwiederholungen haben bei Shakespeare stets die Bedeutung einer verstärkenden thematischen Betonung (S.z.B Kapitel 7, Sonette 26,31,34,37,73,111). Man gewinnt den Eindruck, dass Marlowe die Sorge des Grafen um seine Situation als Spott wahrnimmt, wenn er auf sein schicksalhaftes Exil (»*sleepe*«) aufmerksam macht.

Indiz 13: »***The Hackets***«
»Marion Hacket«, das dicke Bierweib von Wincot, muss in Zusammenhang stehen mit William Hacket. Stratfordianer haben naturgemäß stets darauf hingewiesen, dass Wincot, wie Stratford, in Warwickshire liegt. Wenn es wirklich als Bezugnahme zu Warwickshire beabsichtigt war, könnte es ebenso gut sein, dass der Dichter seine Aufmerksamkeit auf William Shakspere als ein fettes Bierweib richten wollte, das sich dafür verbürgt, dass Christopher mittellos ist. Die Bezugnahme auf William Hacket ist eindeutig. Der sogenannte »Frantic Hacket« gilt als der berühmteste »falsche« Prophet des elisabethanischen Zeitalters. Er war ein unbelesener, hypomanischer Pseudomessias, der einen zivilen und kirchlichen Coup plante und im Juli 1591 wegen Hochverrat hingerichtet wurde. Hackets Verurteilung erfolgte damals nicht wegen seiner »häretischen Angriffe auf die Religion«, sondern wegen Hochverrats gegen die Krone. Auch bei Marlowe hatte die Anklage wegen Hochverrats vor der Krone ein ungleich stärkeres Gewicht als die Anklage wegen Häresie.

Indiz 14: »***Jupiter und Io***«
Ein gewisser Dialog im Prolog von »Taming of *the* Shrew« kommt in der Frühfassung (»Taming of *a* Shrew«) nicht vor**:** Es ist die Beschreibung von drei Gemälden durch die Diener des Grafen. Die Gemälde zeigen unterschiedliche Episoden aus Ovids »Metamorphosen«. Eines der beschriebenen Gemälde, »Jupiter und Io«, stammt von Antonio da Correggio. Marlowe/alias Shakespeare muss entweder das Original in Italien (Mailand) oder die einzige damalige Kopie in England beim Earl of Rutlands (Belvoir Castle) gesehen haben. Dieser kannte den Earl of Essex, für den sich Verbindungen nur zu Marlowe herstellen lassen (zum Beispiel »Polimanteia« von W.C.“ auf S.475f). Shakspere dagegen kann dieses Bild nicht gekannt haben! Diese Szene kann als eine Kenntlichmachung von Marlowe's Bewunderung für Ovid angesehen werden, dessen »Elegien« er als Jugendlicher aus dem Lateinischen übersetzt hatte. Die »Metamorphosen« repräsentieren im Prinzip das, was sowohl Christopher Sly als auch Marlowe durchliefen.

Indiz 15:. »***...fifteen years you have been in a dream***«
Ein bemerkenswerter Satz beginnt in Zeile 77 von TtS**:** Den zweiten Diener macht es überglücklich, dass Christophers Geist wiederhergestellt ist, was wohl bedeutet, dass Marlowe zurückgekehrt ist.

2nd Servingman:	*These **fifteen years you have been in a dream**,*
	Or when you waked, so waked as if you slept.
Sly:	*These **fifteen years!** By my say, a goodly nap.*
	But did I never speak of all that time?
1st Servingman:	*O yes my lord, but very idle words, …*
	Sometimes you would call out for Cicely Hacket.
Sly:	*Ay, the woman's maid of house.*
3rd Servingman:	*Why sir, you know no house, nor no such maid,*
	Nor no such men as you have reckoned up,
	*As Stephen Sly and old John **Naps of Greece,***
	And Peter Turph [?]*, and Henry **Pimpernell,***
	And twenty more such names and men as these,
	Which never were nor no man ever saw.

Christopher Sly/Marlowe hat 15 Jahre geschlafen [er war im übertragenen Sinn abwesend, im Exil]. Als er während dieser Jahre wieder auftauchte, verhielt er sich, als ob er schliefe (»*Or when you waked, so waked as if you slept*«), was so viel heißt, dass er, wenn er nach England kam, inkognito lebte. Während dieser 15 Jahre sprach er nur – mittels seiner Dramen – eitle Worte (»*very idle words*«) und rief manchmal nach Cicely Hacket (»*Sometimes you would call out for Cicely Hacket*«), die eine »weibische« Person repräsentiert, die er nicht kannte (wer immer sich dahinter verbirgt).

Der dritte Diener fragt Christopher Sly, warum er kein (Zu-)Hause habe (»*Why sir, you know no house*«) und nur solch ein Mädchen und solche Menschen kenne wie diejenigen, die er [literarisch] erfunden habe (»*nor no such maid, nor no such men as he has reckoned up*«), die nur fiktional-literarischen Chrakter hätten wie John Falstaff (»*old Iohn Naps of Greece*«), Henry Pimpernell (Heinrich IV./1+2, V., VI./1+2+3) und Peter Turph (wer immer damit gemeint ist), die nie realiter existierten und nie gesehen wurden (»*which never were nor no man ever saw*«).

Indiz 16: »***more feet than shoes***«

Weitere Selbstkennzeichnungen Christopher Sly's stützen die These seiner Identität mit Marlowe: Er habe sein Lebtag nicht getrunken (»*I am Christopher Sly...I never drank sack in my life «)*. Dies deckt den Widerspruch zwischen ihm und Sly auf. Man solle ihn niemals fragen, welche Kleidung er tragen werde, denn er habe nur soviel Strümpfe als Beine, nur soviel Schuhe als Füsse; Doch nein ! Zuweilen **mehr Füsse als Schuhe.** (»*Ne'er ask me what raiment I 'll wear; for I have no more… stockings than legs, no more shoes than feet; nay, sometimes more feet than shoes...«)*.. Hier kommt die andernorts erkannte Analogie der Vermehrung seiner Beine zum Vorschein (s.Beaumont: S.101f - Faust: Wooden legs,Three legs, S.292)

Indiz 17: »*A tumbling tricke?* «

Der Graf informiert zum Ende der Szene Christopher Sly, dass ihm jetzt eine Komödie vorgeführt werde**:**

*Messenger***:** *(…)*
»Therefore they thought it good you heare a play,
And frame your minde to mirth and merriment,
Which barres a thousand harmes, and lengthens life.

Beggar (Sly)**:** *Marrie I will let them play, it is not a Comontie, a Christmas* ***tumbling tricke?***

*Lady***:** *No my good Lord, it is more pleasing stuffe.*

Beggar (Sly)**:** *What, houshold stuffe.*

*Lady***:** *It is a kinde of history.*

Beggar (Sly)**:** *Well, we'l see't***:**
Come Madam wife sit by my side,
And let the world slip, we shall nere be yonger.

Christopher fragt am Ende des Prologs nach dem nun aufzuführenden Stück. Zunächst ist von einer »*Comontie*« (und nicht einer »*comedy*«) die Rede, wobei eine Anspielung auf »*commonalty*« zu vermuten ist (von einem Ereignis für die Bürger, »*commons*«), dann von einem »*gambold*«, einem sportiven Spiel, und schließlich von einem »*tumbling tricke*«, einem akrobatischen Trick oder einer durcheinanderwirbelnden Finte.
Marlowe muss in diesem Prolog die Absicht verfolgt haben, seine persönliche Situation als Christopher Sly in einer Parabel dem Publikum nahe zu bringen, in der Form eines Verwirrspiels (»*tumbling tricke*«) aus seinem eigenen Leben mit einem vorgegaukelten [Todes]schlaf. Dass der **Epi**log von TaS (Erwachen von Christopher) in TtS(1623) gestrichen wurde, signalisiert, dass ihm zu jener Zeit bewusst war, nicht noch einmal aus seinem Schlaf [dem Verlust seiner Identität] zurück zu kommen.

Das Wintermärchen

Wie bei anderen Figuren in Stücken Shakespeare's (zum Beispiel Touchstone, Proteus und Launce, Posthumus, Christopher Sly, Pericles, Edgar, Philip[Bastard] u. a.) erscheint auch im »Wintermärchen» mit dem listigen Autolicus[75] eine Figur, mit der sich der Autor selbst in das Stück einbringt (daneben auch in anderen Figuren wie dem Clown!). Das »Wintermärchen« wurde erstmals in der »First Folio« (1623) gedruckt. Die früheste Quelle für eine Aufführung am Hofe datiert vom 5.

[75] In Analogie zu »Publicus« die Öffentlichkeit betreffend, oder »Melancholicus«, die Traurigkeit betreffend, dürfte »Autolicus« das eigene Selbst betreffend, also den Autor bezeichnen.

November 1611. Experten sind bis heute nicht einig, ob »Das Wintermärchen« ein Frühwerk (1594) oder eines der spätesten Werke Shakespeare's war, geschrieben etwa 1610 oder 1611.(wahrscheinlich nach 1616 redigiert)

Inhalte und Anzahl von Anspielungen des »Autolicus« auf sich und sein Leben als Autor in verschiedenen Szenen übersteigen in ihrer Gesamtheit jede Zufallswahrscheinlichkeit**:** Hier wurde einer Nebenfigur ein Raum eingeräumt, der erst durch seine metaphorische Entsprechung zum anzunehmendem Schicksal des Autors Sinn bekommt. Viele Aussagen von Autolicus haben zum Inhalt des Stücks selbst keinen oder nur wenig, hingegen zu des Autors[Marlowe's] Biographie einen starken Bezug. Weder der Theaterbesucher noch der Leser vermag dies zu erkennen. Dies sei an einer Textpassage erläutert. Man versuche, den folgenden Monolog[76] von Autolicus (Szene 2, Akt IV) im »Wintermärchen« (Übersetzung Schlegel/Tieck) unbefangen zu lesen und ihn sich auf der Bühne vorzustellen .

Autolicus (Akt IV, Szene 2, Übersetzung Schlegel/Tieck)**:**

»Ich habe dem Prinzen Florizel gedient und trug einst dreischnürigen Samt*; aber jetzt bin ich außer Diensten* [•**1**]**:**

Doch soll' ich deshalb trauern, mein Schatz?
Der Mond bei Nacht scheint hell,
Und wenn ich wandre von Platz zu Platz,
Dann komm' ich zur rechten Stell'.

Wenn Kesselflicker im Land leben, [•**2**]
Und wandern mit Ruß geschwärzt;
So darf ich doch auch noch Antwort geben,
Und im Stock selber wird wohl gescherzt.

Mein Handelszweig ist Hemden; wenn erst der Habicht baut, [•**3**] so seht nur auch nach der kleinen Wäsche. Mein Vater nannte mich Autolycus; der, da er wie ich unter dem Merkur geworfen wurde, ebenfalls ein Aufschnapper von unbedeutenden Kleinigkeiten war. Die Würfel und die Dirnen haben mir zu dieser Ausstaffierung verholfen, und mein Einkommen ist der Bauernfang; *Galgen und Totschlag sind mir zu mächtig auf der großen Straße* [•**4**], denn Prügeln und Hängen sind mir ein Graus; was das zukünftige Leben betrifft, den Gedanken daran verschlaf' ich. – Ein Fang! Ein Fang!«

Der Leser wird in der Oberflächenstruktur dieses bizarren Textes nur die absonderliche Figur des Autolicus, eines skurrilen Diebs, erkennen, ohne Möglichkeit, eine tiefere verborgene Sinnebene wahr zu nehmen. Und dennoch lässt – wie im Folgenden gezeigt – eine so massive Ballung anspielungsreicher Textpassagen allein innerhalb dieses kleinen Monologs es ausgeschlossen erscheinen, dass er nur eine rein vordergründige Angelegenheit darstellt.

Bereits der Name »Autolicus« lässt durchblicken, was der Autor bezweckt. Zum

76 Vier unterstrichene Zeilen wurden zur textlichen Orientierung numeriert.

einen kennzeichnet das Wort Autol**i**cus[77] (»selbst betreffend«) den Autor selbst, zum anderen identifiziert sich der Autor wortspielerisch mit dem mythologischen Dieb »Autol**y**kos« (Großvater von Odysseus), der für seine Schlauheit berühmt war, der unter dem Schutz seines Gottvaters Hermes stand und alle Menschen darin übertraf, sich Dinge anzueignen. Er konnte das Aussehen all dessen, was er sich aneignete, verändern [z. B.Texte anderer, die dem Dichter als Grundgerüst seiner eigenen Stücke dienten].

Die folgende Interpretation des englischen Originaltexts lässt erkennen, dass nicht nur die »oberflächliche« Person eines listigen Diebes literarisch gezeichnet wird, sondern dass erstaunliche »Indizien« transportiert und allegorisch metaphorische Hinweise auf das Schicksal des Dichters (Shake-speare/Marlowe) gegeben werden. [Die 4 Stellen des Monologs sind entspechend der deutschen Übersetzung nummeriert.]

Original-Monolog von Autolicus (Akt IV, Szene 2) der First Folio**:**

> *»I have serv'd Prince Florizel, and in my time wore three pile, but now I am out of service.[***•1***]*
> *But shall I go mourn for that, my dear?*
> *The pale moon shines by night***:**
> *And when I wander here, and there*
> *I then do most go right.*
> *If Tinkers may have leave to liue,* [**•2**]
> *and beare the Sow-skin Bowget,*
> *Then my account I well may give,*
> *and in the Stockes avouch-it.*
> *My trafficke is sheets when the Kite builds*[**•3**]*, looke to lesser Linnen. My Father nam'd me Autolicus, who being (as I am) lytter'd vnder Mercurie, was likewise a snapper-vp of vnconsidered trifles***:** *With Dye and drab, I purchas'd this Caparison, and my Revennew is the silly Cheate. Gallowes, and Knocke, are too powerfull on the Highway. Beating and hanging are terrors to mee* [**•4**]**:** *For the life to come, I sleepe out the thought of it. A prize, a prize.«*

Indiz •1: »***Out of service***« [1]

Autolicus gibt zu erkennen, dass er ursprünglich im Dienste eines Prinzen gestanden (»*I haue serv'd Prince F.«)* und in seiner »aktiven« Zeit eine hohe Stellung[78] eingenommen habe (»*in my time wore three pile*«), dass er aber jetzt außer Dienst sei (»*but now I am out of service*«).[79] Darüber könne er nicht (mehr) trauern (»*But shall I go mourn for that*«), er sei inzwischen an die Dunkelheit [an ein Leben in Verborgenheit] gewöhnt, er finde zumeist seinen Weg *(»The pale moon shines by night***:** *And when I wander here, and there I then do most go right*«).

77 In der »First Folio« wird die Figur als »Autolıcus, Rogue« bezeichnet, die meisten Shakespeare-Ausgaben schreiben ihn später als »Autolycos«.
78 In Kap.11 wird er z.B. als Sekretär (John Clapham) von William Cecil geortet.
79 S.später William Basses Gedicht »Sword and Buckler, or Servings Man's Defence«, s.S.518.

Diese allegorische Beschreibung der Lebenssituation eines Menschen, der einst eine hohe Stellung innehatte und der jetzt »außer Dienst« ist [nicht mehr am Hofe], kommt einer Beschreibung des vermuteten Schicksals Marlowe nahe. Er konnte sich nur noch nachts frei und unerkannt bewegen. Dies stimmt mit dem Lobgesang »Hymnus in Noctem« in »The Shadow of Night«(1594) von George Chapman überein, dessen »wahre« Identität an anderer Stelle diskutiert wird (S.268, s.Beobachtung ▷5,).

Indiz •2: »*If tinkers may have leave to live*« [2]

Nachdem sich Autolicus, wie Christopher Sly von »The Taming of the Shrew« (TtS), ebenfalls als einen »*Tinker*« von Beruf (»*by profession*«) bezeichnet, ist man geneigt, erneut das Wortspiel zu akzeptieren, dass er sich als einen umherziehenden Händler[80] und einen »Thinker« (Denker) bezeichnet. Dabei ist seine spezifische Aussage, dass er verschwinden musste, um zu leben (»*If Tinkers may haue leave to live*«), und sein Gesicht, mit Ruß geschwärzt, unkenntlich machen musste *(»and beare the Sow-skin Bowget*«), höchst bezeichnend. Die Aussage entspricht dem anzunehmenden Schicksal von Marlowe, der sich »entstellen« musste, um unerkannt zu bleiben.
Was seinen wahren »Wert« (»*my account*« – als Dichter) ausmache, den er gerne darstelle *(»I well may give«)* und der seine »Wertpapiere« beträfe [»*stockes*«, entsprechend seiner Dichtungen und Theaterstücke], dafür könne er sich verbürgen (»*Then my account I well may give, and in the Stockes avouch-it*«). Was anderes als die tragische Situation des Dichters kann sich hinter diesen Zeilen verbergen?

Indiz •3: »*My trafficke is sheets, when the Kite builds*« [3]

Autolicus differenziert noch detaillierter, worin seine aktuellen Tätigkeiten bestünden (»*my trafficke is sheets*«), nämlich im Schreiben und Bedrucken von Papieren.[81] Und wenn (seine) höchsten Segel sich aufblähten, solle man weniger nach anderen Segeln schauen (»*when the Kite builds, looke to lesser Linnen«).* Marlowe hat wohl absichtlich das Wort »*Kite*« als Wortspiel eingeführt (»*Kite*«, das oberste Segel eines Schiffes), um es doppelt auf sich selbst zu beziehen, auf seinen Spitznahmen »*Kit*« und auf seine Ausnahmestellung als Schriftsteller.
Wenn Autolicus als listiger Dieb darauf zu sprechen kommt, woher er sein Einkommen beziehe (»*my revenue is the silly cheate*«), so meint Autolicus dies vordergründig durch Aneignung, durch Diebstahl (»*cheate*«), hintergründig durch seine Papierblätter (»*sheets*«), durch sein Druckwerk, wobei »cheate« und »sheet« auf der Bühne gesprochen ähnlich klingen. Er kokettiert zweifellos mit dem Einkommen seiner literarischen Werke (»*silly cheate*«). Kapitel 11 wird zeigen, dass der Dichter seine

[80] SOED: Tinker«: itinerant beggar or trader (1563).
[81] SOED: »sheet«: in printing and bookbinding: a quantity of printed matter equal to that contained in a sheet (1589).

zahlreichen Werke unter verschiedensten Pseudonymen veröffentlichte und von den Einnahmen daraus in England wohl gut leben konnte. Man kann vermuten, dass ihm zu Beginn des 17. Jahrhunderts eine Pension von 400 Kronen gewährt wurde (Fußnote 45,S.S.148,).

Indiz •4: »*Beating and hanging are terrors to mee*« [4]
Auffällig an diesem Monolog ist Autolicus' »Eingeständnis«, dass Tötung und Erhängen ihm auf seinem Lebensweg allzu mächtig begegnet seien (»*Gallowes, and Knocke, are too powerfull on the Highway*«) und dass für ihn Folter das Furchtbarste sei, das er sich vorstellen könne (»*Beating and hanging are terrors to mee«).* Er bringt zum Ausdruck, dass es zu der schicksalhaften Entscheidung der letzten Maiwoche 1593, sich durch Aufgabe von Identität und Name der Folter und Todesstrafe zu entziehen, keine Alternative gab. Was seine Zukunft [nach vorgetäuschtem Tod] anbeträfe, wolle er sich von den quälenden Gedanken dieses endgültigen Abtauchens (»*sleepe*«) befreien und den Preis dafür bezahlen (»*For the life to come, I sleepe*[82] *out the thought of it. A prize, a prize«).* Die wiederkehrende Analogie des jahrzehntelangen Schlafs, des Abtauchens von Christopher Slye in dem Prolog von »Taming of the Shrew« wird unmittelbar deutlich (S.380).
Diese kurze Analyse eines einzigen kleinen Monologs kann zeigen, welch ungleich tiefere Bedeutung und Information der skurrile Übersetzungstext von Schlegel in Wahrheit enthielt, wenn man um die biografischen Hintergründe des Autors weiß. Der weitere Dialog zwischen Autolicus und dem Clown in dieser vierten Szene (Akt IV) setzt die kaum zu übersehenden Entsprechungen zu Marlowe's/ alias Shake-speare's Schicksal nahtlos fort.

Indiz 5: »*Plucke but off these ragges*«
Autolicus beklagt sein Schicksal**:** Er wünscht, er wäre nie geboren, er schreit um Hilfe und möchte sich die Kleider vom Leib reißen und sterben. Man solle ihn von diesen Lumpen[83] befreien (»*Oh, that euer I was borne … Oh helpe me, helpe mee***:** *plucke but off these ragges***:** *and then, death, death*«). Abscheu und Ekel befallen ihn angesichts seines »zerteilten« Zustands, den er schlimmer empfindet als die vielen Erniedrigungen und Beleidigungen, die er durchleiden musste (»*the loathsomnesse of them offend mee, more then the stripes I haue received, which are mightie ones and millions*«). Mit der Äußerung des Clowns, der den bemitleidenswerten Autolicus wegen der Menge von Schlägen, die er hinnehmen musste, bedauert (»*Alas poore man, a million of beating may come to a great matter«),* scheint der Dichter das Ausmaß der ihm widerfahrenen Unbill zu unterstreichen. Marlowe muss unter dem

[82] SOED**:** »to sleep«**:** to rest peacefully and quietly, to remain calm or motionless (1596).
[83] SOED**:** »rag«**:** to tear in peaces (Lumpen, Zerissenheit). – Man bemerke das Wortspiel zwischen »rag« und »rack« (Streckbank).

Verlust seines sozialen Status ungleich mehr gelitten haben als unter persönlichen Beleidigungen und Attacken.

Indiz 6: »***These detestable things put upon me***«

Auf die Frage, wer denn diese verabscheuenswürdigen Dinge (»*these detestable things put upon me*«) über ihn gebracht habe, von wem er derart »geschlagen« worden sei (»*What, by a horse-man, or a foot-man?*«), antwortet er wiederholt, dass es ein Bürgerlicher und kein Adliger gewesen sei (»*A footman (sweet sir) a footman*«). Er will wohl klarmachen, dass die für sein Schicksal Verantwortlichen dem Bürgertum und weniger dem Hof entstammten. Dies passt zu den Aussagen in »Polimanteia« (S.S.475), in denen Marlowe/Shakespeare als Autor erkennbar wird *(»it must needes happen that my ioynts being racked with so great a torment, I live feeble, & confesse that* ***mine owne inhabitants*** *did worke my ouerthrowe*«).
Es mag in dieser Szene auch mit seiner Antwort auf die Frage zu tun haben, ob er Geld brauche. Er antwortet, dass er zu einem Angehörigen in der Nähe gehen könne (»*I haue a Kinsman* [Wortspiel mit King**s**man?] *not past three quarters of a mile hence, vnto whome I was going*«). Autolicus/Marlowe gibt zu erkennen, dass er nicht unter materieller Not leide, dass es ihm in dieser Hinsicht nicht mangele aber dass diese Art von Mitleid ihn zutiefst verletzte (»*kills my heart*«), da er unter der seelischen Not seiner Situation leide *(»I shall there haue money, or anie thing I want***:** *Offer me no money I pray you, that killes my heart«).*

Indiz 7: »***He was whipt out of the Court***«
Auf die neugierige Frage des Clowns, welcher Art die Person war, die ihn beraubte [seiner Persönlichkeit? seiner Identität? seines Namens?], zeigt Autolicus eine bemerkenswerte Einsicht und bezichtigt sich selbst: Er, der mythische Dieb »Autolycos«, konnte eigentlich nicht durch andere beraubt werden, sondern nur durch sich selbst. Er denkt darüber nach, welche seiner »Tugenden« (»*I cannot tell good, sir, for which of his Vertues it«)* ihn ins Verderben gerissen haben könnten und was ihn vom Hof vertrieben habe (»*hee was certainely whipt out of the Court«).* Erst als der Clown ihn aufmerksam macht, dass Tugenden einen Menschen normalerweise nicht vom Hofe vertreiben (»*there's no vertue whipt out of the Court: they cherish it to make it stay there*«), bemerkt er, dass er sich verraten könnte, und erklärt die »Tugenden« der besagten Person rasch als Versprecher, er meine natürlich seine »Laster« (»*Vices I would say, Sir I know this man well*« .

Indiz 8: »***An ape-bearer, a bailiff, a tinker***«
Schließlich identifiziert er sich noch näher, indem er auf weitere seiner vielfältigen Tätigkeiten zu sprechen kommt (»*my trafficke is sheets*«), die er von bereits zuvor genannten abzugrenzen sucht. Er sei ein Affenhüter *(»he has been since an ape-*

bearer«). Der Begriff erinnert unmittelbar an die zeitgenössische Kontroverse zwischen den wahren Dichtern und ihren Darstellern und Schauspielern, den Affen, den (»poet-apes«) . Die Doppeldeutigkeit des Wortes »bearers« (»bear«, »to bear«, »bearers«, »Beare-heard«, »bear-biter«, »Master of the beards«) durchzieht die zeitgenössischen Anspielungen auf vermeintliche Schauspieler. Edward Alleyn wurde als »*bear-biter*« oder als der »*Master of the bears*« bekannt, weil er wilde Monologe in Marlowe's Drama »Tamburlaine« rezitierte.
Autolicus bezeichnet sich darüber hinaus als Gerichtsdiener (»*Processe-server, a bayliffe*«), als Schriftsteller (»*compast a motion of*«), als verlorenen Sohn *(»the Prodigal sonne*[84]«), als Verheirateter (»*married a Tinker's wife*«) und als Ausübender vieler anderer Beschäftigungen (»*hauing flowne ouer many knauish professions*«). Dies lässt erahnen, welche vielseitigen Tätigkeiten und Funktionen der Dichter im inneren Exil und in der Verbannung über all die Jahre ausgeübt haben dürfte.
So passen Autolicus' Aktivitäten im Rechtswesen (»*Processe-server, a bayliffe«)* zu den bekannten Verbindungen Marlowe's/Shakespeare's zu den Gerichtshöfen in London (»*The Court of Innes*«), zu seiner aktiven legislativen Tätigkeit am Lincoln's Inn (Polimanteia Indiz 15 s.S.488) wie auch zur Herkunft von Shakespeare's immensem Rechtswissen (S.398f).

Indiz 9: ***»That's the Rogue that put me into this apparel«***
Schließlich erklärt Autolicus selbst »allegorisch«, warum er sich den Namen »Autolicus« gab,. Er wusste sich in der List einrichten (»*he setled onely in Rogue*: *some call him Autolicus*«). In der Folge versucht er, dies zu präzisieren: Auf die Feststellung des Clowns, dass er »Bärenbeißer« jage (»*he haunts Beare-baitings*«), bestätigt Autolicus dies vehement (»*Very true sir. he sir hee*«), solche »Schurkereien« hätten ihm seinen Status [sein Gewand] eingebracht *(»that's the Rogue that put me into this apparel«).*

Indiz 10: ***»I must confesse to you sir … I am no fighter«***
Auf die »Umkehrschlussfrage« des Clowns über Autolicus: »… wenn er selbst nicht Autolicus, sondern ein anderer, großer Mann gewesen wäre und auf Autolicus herabgeblickt [»heruntergespuckt«] hätte, dann würde er sich wohl nicht gewehrt haben«, gesteht Autolicus, er wäre davongelaufen (»*If you had but look'd bigge, and spit at him, hee'ld haue runne*«). Er sei keine Kämpfernatur (»*I am no fighter*«) und das wisse sein Herr (»*that he knew I warrant him*«).
Alles dies bekennt Autolicus in einer einzigen Szene des »Wintermärchens« (Akt IV, Szene 3). Vordergründig ergeben die Dialoge mit den Schäfern kaum einen Sinn. Dass hier auf einer zweiten Ebene Marlowe/alias Shake-speare autobiogra-

84 Man denke an »The London Prodigal« (1605) von William Shakespeare (S.398ff)

fisch seinen inneren Zustand beschreibt, macht eine Interpretation möglich.

Indiz 11: »***Five Iustices hands at it, and witnesses more then my packe will hold***«
Als Autolicus aufgefordert wird, eine Geschichte zu erzählen (Akt IV, Szene 3), erzählt er die »unwirkliche« Ballade von einem großen Fisch, der fliegend am Strand auftauchte. Auf die Frage, ob er denn glaube, dass diese Geschichte wahr sei *(»Is it true too, thinke you«*), bejaht dies Autolicus sarkastisch mit der Feststellung**:** »*Five Iustices hands at it, and witnesses more then my packe will hold.*« Der Dichter bringt zum Ausdruck, dass man die größte »Unwahrscheinlichkeit« für wahr verkaufen könne, wenn man nur genügend Unterschriften der Justiz und entsprechend viele Zeugen zur Verfügung habe.[85] Dies entspricht dem Vorgehen bei der Vortäuschung von Marlowe's Leiche am 1. Juni 1593**:** Weder die 16 Zeugen der Jury (sieben Personen aus Deptford, drei aus Greenwich, sechs aus anderen Orten) noch der eingesetzte königliche Untersuchungsrichter William Danby (»*Coroner*«) hatten Marlowe vorher gekannt. Der Leichnam (der vermutlich der John Penry's war, s.S.131) wurde im Rahmen einer »Order von oben« als *der* Marlowe's ausgegeben und sein Auftauchen als neuer grosser Dichter entsprechend der Geschichte von ihm als großem Fisch, der fliegend am Strand auftauchte, offiziell und justitiabel gemacht.

Indiz 12: »***Had I not the dash of my former life in me***«
Als signifikanter Hinweis auf Marlowe kann wohl Autolicus' geäusserte Gewissheit gewertet werden, dass ohne den heftigen Schlag in seinem früheren Leben (»*Now – had I not the dash of* ***my former life*** *in me*«) Beförderungen wegen seiner intellektuellen Gaben auf ihn niedergeregnet wären (»*would preferment drop on my head«).* Hier wird explizit zwischen einem ersten Leben (*former life*) und dem jetzigen Leben unterschieden. Dieses Geheimnis sei unaufgedeckt geblieben *(»this mysterie remained undiscover'd*«). Es blieb – man mache sich dies klar – unentdeckt bis zum heutigen Tag! Dies alles sei aber unwichtig für ihn geworden (»*But 'tis all one to me*«), denn er sei zu der Einsicht gelangt**:** Hätte er selbst [als ein anderer] das Geheimnis seines eigenen Schicksals herausgefunden *(»for had I beene the finder out of this Secret«),* würde es ihm jetzt unter all den anderen »Verrufen« nicht mehr behagen (»*it would not have relished among my other discredits*«).

Indiz 13: »***My pedlar's excrement – Takes off his false beard***«
Bereits in »Der Widerspenstigen Zähmung« bezeichnete sich der Dichter in der Figur des Christopher Sly als ein »Hausierer« (»*Pedler*«). Auch Autolicus enttarnt sich als ein »*Pedlar*«, der sich verkleiden müsse. Er sei nur dann ein ehrlicher auf-

[85] Die Erkenntnis, dass er die Menschen hinsichtlich seiner Person durch andere Namen, Unterschriften, Initialen etc. beliebig täuschen konnte, durchzieht Marlowe's/Shakespeare's Leben in hohem Maße (S.insbesondere Kapitel 11).

richtiger Mensch, wenn er seine Verkleidung abnehmen könne. Zur Seite gewandt bekundet er: »*Though I am not naturally honest, I am so sometimes by chance: let me pocket up my pedlar's excrement*.« Die Szenenanweisung lautet: »Takes off his false beard.«
Marlowe durfte bei seinen geheimen Rückkehrten nach England in der Öffentlichkeit nicht erkannt werden. Er musste sich wahrscheinlich stets entstellen und verkleiden, was in dieser Szene zum Ausdruck kommt (siehe auch die so authentischen Beispiele von »Edgar« in »König Lear«, S.398ff.).
Bühnentexte waren für ihn ein Weg, eingeweihten Freunden aus der Ferne zu übermitteln, in welchem Zustand er sich befand. Er konnte nur hoffen, dass die Welt diese Inhalte entschlüsseln würde. Im »Wintermärchen« gibt Autolicus zu erkennen, dass man mit Ehrlichkeit und Vertrauen nicht weit komme und er sich von all seinen unwichtigen Habseligkeiten getrennt habe (»*I haue sold all my Tromperie*«). Allein die so authentisch wirkende Aufzählung von 13(!) Utensilien hat mehr dokumentarischen als dramatischen Wert. Beim Verkauf seiner persönlichen Dinge (am ehesten vor Aufbruch in ein langes Exil- s.auch Sonett 48-Seite 235) drängten sich die Menschen, als ob seine geheimen Dinge (»*Trinkets*«) geheiligt waren und einen Segen einbrächten.

Autolicus (Wintermärchen IV/4)

..... »I have sold
all my trumpery; not a counterfeit stone, not a
ribbon, glass, pomander, brooch, table-book, ballad,
knife, tape, glove, shoe-tie, bracelet, horn-ring,
to keep my pack from fasting: they throng who
should buy first, as if my ***trinkets***[86] *had been*
hallowed and brought a benediction to the buyer:«

Indiz 14: »***So drew the rest of the Heard to me***«
Der Dichter dürfte eine private »Fan-Gemeinde« (»*Heard*«) gehabt haben, die seinen Worten lauschte (»*so drew the rest of the Heard to me, that all their other Sences stucke in Eares*«), hier war es für ihn [den Dieb Autolicus] sinnlos, ihren Taschen Dinge zu entwenden (»*you might have pinch' a Placket, it was sence-lesse«),* es gab nichts abzuschneiden: Die Zuhörer hörten und fühlten nichts mehr als nur seinen Vortrag, seinen »Gesang« [seine Dichtung] und bewunderten darin all ihren »Irrwitz« (»*No hearing, no feeling, but my Sirs Song, and admiring the Nothing of it*«). In der Zeit der Lethargie (»*in this time of Lethargie*« – damit dürften die Jahre 1592 bis 1594 gemeint sein, in denen die Londoner Theater wegen der Pest geschlossen waren) – erzielte er aus jenen privaten »Festspielen« alle Aufmerksamkeit und »Einnahmen« (»*I pick'd and cut most of their Festivall Purses«).*

[86] SOED: Trinkets: to act in an underhand way, trinketer: a secret trafficker.

Indiz 15: »*If they have over-heard me now: why hanging*«
Auf die Frage von Camillo, wer er, Autolicus, eigentlich wirklich sei (»*Who haue we here?*«), befürchtet Autolicus, dass seine vor sich hin gesprochenen Gedanken (»*If they have over-heard me now: why hanging*«) belauscht worden sein könnten. Sein Erschrecken kann Camillo nicht verstehen, er fragt, wieso er so zittere. Er brauche doch nichts zu befürchten (»*How now (good Fellow) Why shak'st thou so? Feare not (man) Here's no harme intended to thee«).* Während Autolicus auf seinen bedauernswerten Zustand zu sprechen kommt *(»I am a poore Fellow, Sir«)*, erklärt Camillo, dass es doch niemanden gebe, der ihm etwas wegnähme *(»Why, be so still: here's no body will steale that from thee*«). Er rät ihm zu einer Veränderung (»*must make an exchange; therefore discase thee instantly, thou must thinke there's a necessitie in't«).* Er solle sein Äußeres (die Gewänder) mit Florizel (im Stück: Prinz von Böhmen) austauschen, obwohl der Verlust auf dessen Seite gering sei (»*Though the penny-worth (on his side) be the worst, yet hold thee, there's some boot*«). Marlowe's dauerhafte Verkleidung, die Angst vor der dauerhaften Veränderung (Aufgabe seiner Identität) lässt sich hier erahnen (s. Kap.11 S.404ff.).

Indiz 16: »***That you may (For I doe feare eyes over) to Ship-boord, Get vndescry'd***«
Als Autolicus seine Kleider [Identität] wechselt, wünscht Camillo allegorisch der Göttin des Glücks (»*Fortunate Mistress*«), dass Sie ihre Prophezeiungen für Autolicus erfülle (»*let my prophecie come home to ye:«),* im Klartext, dass er mit seinem veränderten Schicksal zurechtkomme. Mit den von Camillo aufgezählten »neuen Verhaltensregeln« kann kaum die anwesende Perdita angesprochen sein, da diese spezifischen Regeln für sie keinen Sinn ergäben. Folgende Prophezeiungen solle Autolicus[Marlowe] erfüllen: Er müsse sich in Zukunft nachhaltig maskieren oder tarnen (»*you must retire your selfe into some Covert*«), er müsse seinen Hut tiefer in die Stirn drücken (»*take your … Hat And pluck it ore your Browes«)* und sein Gesicht verhüllen (»*muffle your face«)* und sich entstellen oder verkleiden (»*Dismantle you*«), damit er, da er überall Späher befürchtete, unentdeckt an Bord [seines neuen Lebens] gelange *(»that you may (For I doe feare eyes ouer) to Ship-boord, Get vndescry'd«).*

Es erscheint ausgeschlossen, dass Shakespeare der beteiligten »*Perdita*«[87] ohne Grund diesen Namen gab. Perdita (die Tugend seines Verlusts, seines Zugrundegerichtet-Seins) beendet den Verkleidungsdialog mit den Worten: »*I see the Play so* ***lyes****, That I must beare a part*«. Perdita bringt damit zum Ausdruck, dass das Stück [das Leben] nun einmal so liege (»so lüge?«) und dass sie als die Tugend des »Verlustes« von Marlowe ihre Rolle annehmen müsse *(»I must beare a part«).* Dies er-

[87] SOED: perdition: as utter destruction, complete ruin, condition of final damnation etc.

innert an ähnliche Verhaltensempfehlungen zum Beispiel in »Was Ihr wollt« (II/5), (»*Put thyself in the trick of singularity.* ***She*** [als seine Tugend] *thus advise thee that [she]* ***sighs for thee****«).*(unter Avisa, Indiz Nr.2, S.Seite 466)

Indiz 17: »***I would not do't… to conceale it; and therein am I constant to my profession****«*

Autolicus, der einem Gespräch zwischen Camillo und Florizel (der die Kleider mit Autolicus getauscht hat) gelauscht hatte, lässt nach deren Abgang in einem anschließenden Monolog Details seiner Existenz erkennen *(»I vnderstand the businesse«*). Er lamentiert, es sei eine Zeit angebrochen, in der das Unrecht gedeihe *(»I see this is the time that the vniust man doth thriue«*), und stellt sich wiederholt die Frage, was sein Rollentausch (der Wechsel seiner Identität) ihm eigentlich gebracht habe (»*What an exchange had this been, without boot*«), was für ein Vorteil sich durch diesen Tausch für ihn ergeben habe (»*What a boot is here, with this exchange?*«). Er macht sich bewusst, dass ihm Götter in jenem Jahr (seiner Lebensgefährdung) zwar günstig gesonnen waren (»*Sure the Gods doe this yeere conniue at us*«[88]), als man [bei seiner Rettung] alles aus dem Moment heraus improvisieren musste (»*and we may doe any thing extempore*«). Aber auch sein Prinz selbst (sein Vorgesetzter, William Cecil?) habe Unrechtes begangen (»*The Prince himselfe is about a peece of Iniquitie«).* Auch wenn es seiner Meinung nach ein Gebot der Ehrlichkeit wäre, den König [realiter die Monarchin] davon zu unterrichten (»*if I thought it were a peece of honestie to acquaint the King withall*«), so würde er dies nicht tun *(»I would not do't*«). Er halte es für eine größere Gaunerei, seine Maskierung zu verbergen und seine Tarnung aufrechtzuerhalten; hier bleibe er standhaft und verheimliche seine Situation *(»to conceale it; and therein am I constant to my profession«).* Zuletzt spricht er beim Eintreten des Clowns und des Schäfers zu sich selbst**:** Hier sei noch mehr Stoff für ein »scharfsinniges« Gehirn (»*Aside, aside, here is more matter for a hot braine*«)**:** Jede Sitzung, jede Tötung verrate eines Mannes sorgfältige Arbeit (»*Euery … Session, Hanging, yeelds a carefull man worke*«).

Dieser Monolog birgt un[v]erkennbar viel authentisch biografisches in sich. Marlowe bringt unmissverständlich zum Ausdruck, dass jede Vorbereitung einer Tötung (besonders der vorgetäuschten – wie bei ihm selbst) einer sorgfältigen Planung bedürfe.

Indiz 18: »***Hath not my gate in it, the measure of the Court?****«*

Autolicus weiß, dass er ein Doppelleben führen muss. Ein äußeres unehrenhaftes mit einem falschen Bart (»*Though I am not naturally honest, I am so some-times by chance***:** *Let me pocket vp my Pedlers excrement*«) und ein zurückgezogenes inneres

[88] SOED: to connive: to permit tacitly

Leben, in dem er sich von Kopf bis Fuß als dem Adel gleichwertig ansieht (»*I am a Courtier. Seest thou not the ayre of the Court, in these enfoldings? … Hath not my gate in it, the measure of the Court? … Reflect I not on thy Basenesse, Court-Contempt? … I am Courtier Cap-a-pe*«).

Indiz 19: »***More Noble, in being fantasticall*: *A great man***«
Autolicus macht sich bewusst, dass er, trotz seiner jetzigen Situation, gegenüber dem einfachen Mann immer noch eine privilegierte Stellung einnehme, die er deshalb nicht gering schätzen wolle (»*How blessed are we, that are not simple men? Nature might have made me as these are. Therefore I will not disdaine … cannot be but a great Courtier. His Garments are rich, but he weares them not handsomely*«).

Diese Einschätzung unterstreicht der Clown [sein »Über-Ich«], wenn er Autolicus aufgrund seiner »imaginativen« Fähigkeiten als den »ehrenwerteren« Menschen bezeichnet, als einen großen Menschen (»*He seemes to be the more Noble, in being fantasticall*: *A great man, Ile warrant*«).

Indiz 20: »***Let him call me Rogue***«
Autolicus scheint sich in sein Schicksal zu fügen. Er weiß um seinen Wert, wenn er den Clown über ihn deutlich formulieren lässt: »*We are bless'd, in this man*: *as I may say, even bless'd*«. Aber er weiß auch, dass er nicht offen sein kann, weil es das Schicksal nicht zulassen würde (»*If I had a mind to be honest, I see Fortune would not suffer mee*«). Er erkennt seinen doppelten Vorteil (»*Fortune … drops Booties in my mouth. I am courted now with a double occasion*: *Gold, and a means to doe the Prince my Master good*«). Sein Prinz mag ihn für seine große Dienstfertigkeit einen Schelm (»*Rogue*«) nennen, aber gegen diesen Titel und die damit möglicherweise verbundene Schande sei er gefeit (»*let him call me Rogue for being so farre officious, for I am proofe against that Title, and what shame else belongs to 't*«).

Wer außer Marlowe/alias Shakespeare könnte mit der Figur gemeint sein, die sich den Namen »Autolicus« [»selbst betreffend«] gegeben hat und deren Biografie so zahlreiche frappierende Parallelen zu seinem eigenen Leben aufweist? Der Leser mag ermessen, dass solche Texte nur die Spitze eines größeren, verborgenen »biografischen Eisberges« darstellen. Hier dürfte für kommende Generationen »biografischer Stoff« über Shakespeare zu erforschen sein, wenn man bedenkt, dass fast jeder vermeintlich unbedeutende Satz eine weitere, zunächst nicht wahrnehmbare Bedeutung besitzt oder besitzen kann.

Indiz 21: »***…there was a man … that dwelt at the church-yard***«
Warum das »Wintermärchen« seinen Titel trägt, ist nie befriedigend erklärt worden. Die Beantwortung dieser Frage ist ohne Kenntnis des Hintergrunds der Marlowe'schen Autorschaft nicht zu beantworten. Sie ergibt sich bereits aus Szene 1

in Akt I, in der die Königin Hermione[89] ihren Sohn »Mamillio« bittet, ein Märchen zu erzählen (»*Come, sir, now … pray you, sit by us, and tell 's a tale«)*, worauf dieser ein trauriges Märchen auswählt (»***A sad tale's best for winter:*** *I have one of sprites and goblins*[90]«). In dieser »traurigen« Erzählung liegt die eigentliche Parabel verborgen. Mamillio soll mit der Geschichte sein Bestes geben, um die Königin zu erschrecken, darin sei er gut (»*Lets have that, good sir, come on, sit down***:** *come on, and do your best to fright me with your sprites; you're powerful at it*«). Er beginnt seine Erzählung des »Wintermärchen« mit dem Satz**:** »Es war einmal ein Mann … der ruhte am Kirchhof« (»*There was a man … that dwelt at the churchyard*«).

In diesem »Märchen« geht es also um einen »vermeintlich« verstorbenen Mann, der begraben auf dem Friedhof ruhe[91], alles ist aber nur fingiert, weil ab hier Mamillio der Königin die »wahre« Geschichte vom begrabenen Mann unhörbar ins Ohr flüstert. Lauscher könnten von weit her die Täuschung verstehen (*M.***:** *»I will it tell softy; (Yond crickets shall not hear it«– H.***:** *»Come on, then, and give't me in mine ear«).* Der eintretende, in ein Gespräch vertiefte König Leontes setzt durch seine Rede praktisch vordergründig die Geschichte fort, die als eine dramatische Finte des hintergründigen, nicht offengelegten »Wintermärchens« begann.

Man muss aus den vordergründigen Gedanken des Königs die hintergründige Marlowe'sche Parabel des »Wintermärchens« fortsetzen und erschließen. Der Monarch wittert die Täuschung**:** Er vermutet in Polixenes den Verräter und Vater des werdenden Kindes seiner Gemahlin; dieser wurde soeben gesehen, wie er eiligst zu den Schiffen floh.

Die dem König berichtete eilige Flucht von Polixenes, [Marlowe's Flucht] (»*never saw I men scour so on their way***:** *I eyed them even to their ships«)* interpretiert er als Konsequenz dessen vermeintlicher Verfehlung. Einen tief sitzenden Verdacht vergleicht der Dichter allgemein mit einem erstaunlichen Bild**:** Wenn man aus einem Becher getrunken habe und ein anderer erzähle ihm, in dem Becher zuvor eine Giftspinne gesehen zu haben, sprenge dies dem Trinkenden Brust und Kehle (»*There may be in the cup A spider steep'd, and one may drink, depart, And yet partake no venom, for his knowledge Is not infected***:** *but if one present The abhorr'd ingredient to his eye, make known How he hath drunk, he cracks his gorge, his sides*«).

Hier kommt die hintergründige Metapher des »Wintermärchens«, vordergründig als eingebildeter Verdacht eines Verfehlung, verbrämt zum Vorschein**:** Ein falscher Verdacht (Marlowe habe [Hoch]verrat begangen) wurde für die Königin zur Gewissheit (»*All's true that is mistrusted***:** *that false villain!*«). Sie veranlasste eine fingierte Beisetzung Marlowe's auf dem Kirchhof, während er in Wirklichkeit in

[89] Mit Hermione, der Königin von Sizilien, ist stets »Königin Elisabeth« gemeint.
[90] SOED**:** goblin**:** von gr. Kobalos, a rogue. Ein unheilvoller Dämon, Kobold.
[91] Marlowe's vermeintliche Leiche (in Wirklichkeit John Penry?) wurde am 1. Juni. 1593 in Deptford auf dem Kirchhof St. Nicholas in Eile an einer nicht markierten Stelle begraben.

dauerhafter Verbannung und mit falschem Namen weiterleben durfte. Dies war der eigentliche Grund, der ihn aus einem Sommer in einen Winter vertrieb**:** Der Königin war zuvor der Verdacht eingeimpft worden, Marlowe habe zur Aufruhr gegen die Krone angestiftet, er sei ein »falscher Bube« (»*There is a plot against my life, my crown; that false villain*«). Er, den die Königin bis dahin für einen loyalen Diener gehalten hatte (»*Whom I employ'd*«), war in Wahrheit zuvor schon von William Cecil beschäftigt worden (»*was pre-employ'd by him*«). Er [Marlowe] hatte mit ihm [Cecil?] die zu unternehmenden Schritte zu seiner »Rettung« bereits abgesprochen (»*He has discover'd my design«),* und sie sei sich vorgekommen wie eine Marionette, an der andere die Fäden zogen (»*Remain a pinch'd thing*«). Ja, es sei eine Finte gewesen (»*yea, a very trick*«), mit der beide [Marlowe und Cecil] je nach Laune spielten *(»For them to play at will*«). Aber wie konnte es gelingen, dass die Todesvortäuschung und sein [Marlowe's] Entkommen so einfach vonstatten gingen, dass der Ausweg (»Hinterausgang«) so leicht zu finden war (»*How came the posterns so easily open?«).* Ein erster Lord beantwortet diese Frage eindeutig**:** dies sei [nur] durch Cecils große Autorität möglich gewesen (»*By his great authority*«), die er schon oft eingesetzt habe *(»Which often hath no less prevail'd than so*«), jeweils auf ihr, der Königin Geheiß (»*On your command*« Akt II/1)).

Wie sehr Marlowe/Shakespeare seinen vorgetäuschten Tod, seinen Identitätsverlust und Namenswechsel mit einem Wechsel vom Sommer in den Winter gleichgesetzt hat, lässt sich in zahlreichen anderen Texten belegen. Den Vergleich seines Absturzes mit gefallenen Blättern in einer (einzigen) kalten Nacht verwendet er unter anderem in »Timon von Athen«, in »Cymbeline« und in den Sonetten 97 und 73.

»Timon von Athen« (Akt IV, Szene 2)**:**

»That numberless upon me stuck as leaves do on the oak, have ***with one winters brush fell from their boughs.****«*

»Cymbeline« (Akt III, Szene 3)**:**

»But abide the change of time, Quake in the present ***winter's state*** *and wish that warmer days would come****:*** *in these sear'd hopes«*

Sonett **97** (Ausschnitt)**:**

»How like a ***winter*** *hath my absence been*
From thee, the pleasure of the fleeting year!
What ***freezings*** *have I felt, what dark days seen!*
What old ***December's bareness*** *every where!*
And yet this time removed was summer's time,
The teeming autumn, big with rich increase,
Bearing the wanton burden of the prime,
(…)
And, thou away, the very ***birds are mute****;*

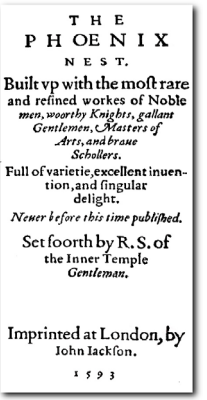
Or, if they sing, 'tis with so dull a cheer
*That **leaves look pale,** dreading the **winter's** near.«*

Der eingetretene Winter stellt die Leitmetapher für Marlowe's verlorene Identität dar. Darin steckt der tiefere Sinn der Parabel des »Wintermärchens«.

Indiz 22: »***A Secret murder hath bene done of late***«

Eine der frühesten poetischen Verarbeitungen nach seinem Abgang dürfte Marlowe als anonymer Autor in dem Gedichtband »The Phoenix Nest« (1593!) verfasst haben. Dass mit diesem Autor Nicholas Breton gemeint war, lässt sich aus seinem »The Pilgrimage to Paradise« schließen, das ein Jahr zuvor (1592) gedruckt worden war (S.Kapitel 11, S.617). Breton wiederum war ein frühes Peudonym von Marlowe bereits zu Lebzeiten (eingehende Details Kap. 11, S.406ff). Verschiedene Verszeilen in »The Phoenix Nest(1593)« zeigen[92], wie Nicholas Breton (alias Marlowe/Shakespeare) die Metapher des eingebrochenen Winters auf sein Leben bezieht (Ausschnitte):

»Whose sweete spring spent, whose sommer wel nie don,
Of all which past, the sorow onely staies.
*Whom care forewarnes, ere age and **winter colde,***
To haste me hence, to finde my fortunes folde.«
(…)WHat else is hell, but losse of blisfull heauen?
*What darknes else, but **lacke of lightsome day?***
What else is death, but things of life bereauen?
*What **winter** else, but pleasant springs decay«*
Heauen were my state, and happie Sunneshine day,
And life most blest, to ioy one howres desire,
Hap, blisse, and rest, and sweete springtime of May,
Were to behold my faire consuming fire.
But loe, I feele, by absence from your sight,
*Mishap, vnrest, death, **winter**, hell, **darke night**.«*


THE
PHOENIX
NEST.
Built vp with the most rare and refined workes of Noble men, worthy Knights, gallant Gentlemen, Masters of Arts, and braue Schollers.
Full of varietie, excellent inuention, and singular delight.
Neuer before this time published.
Set foorth by R. S. of the Inner Temple Gentleman.
Imprinted at London, by John Iackson.
1593

»The Phoenix Nest«, 1593 Unbekannter Autor R.S.(am ehesten Nicholas Breton , S.406ff)

»The Phoenix Nest« lässt erahnen, dass die Königin (»*dame of state*«) um das Komplott wusste und dass Marlowe »formal« starb, um weiterzuleben (»***This mortal life** as death is tride, and **death gives life, and so he di'de***«).

*»**A Secret murder** hath bene done of late,*
Vnkindnes founde, to be the bloudie knife,
And shee that did the deede a dame of state,
Faire, gracious, wise, as any beareth life.
To quite hir selfe, this answere did she make,
Mistrust (quoth she) hath brought him to his end,
Which makes the man so much himselfe mistake,

[92] Renascence Editions: The Phoenix Nest (1593), : http://www.luminarium.org/renascence-editions/phoenix.html; Original bei EEBO (Early English Books online)

To lay the guilt vnto his guiltles frend.
(...)Ladie not so, not feard ***I found my death,***
For no desart thus ***murdered is my minde,***
And yet before I yeeld my fainting breath,
I quite the killer, tho I blame the kinde.
You kill vnkinde, ***I die, and yet am true,***
For at your sight, my wound doth bleede anew.«

Indiz 23 *Philomel, in silence sits alone, In depth of winter*

Auch in fortgeschrittenerem Alter (»*thy yeares have made thee white*«) hat der Dichter unter anderen Namen (S.auch Kap.11- Henry Peacham, »Minerva Britanna«, 1612), auf die Metapher des Winters als seiner persönlichen Lebenssituation zurückgegriffen. Das Emblem-Gedicht Henry Peachams spricht eine eindeutige Sprache. Der einst so gefeierte Dichter wurde dauerhaft in den Winter versetzt und wuchs verachtet und unbeobachtet auf (»*but fruitles now, in winters frost and snow it doth despis'd, and unregarded grow*«).

Heere ***Philomel****, in silence sits alone,*
In depth of ***winter,*** *on the bared brier,*
Whereas the Rose, had once her beautie showen;
*Which Lordes, and Ladies, did so much desire***:**
But fruitles now, in ***winters frost, and snow***
It doth despis'd, and unregarded grow,

So since (old frend,) thy yeares have made thee white,
And thou for others, hast consum'd thy spring,
How few regard thee, whom thou didst delight,
*And farre, and neere, came once to heare thee sing***:**
Ingrateful times, and worthles ages of ours,
That let's us pine, when it hath cropt our flowers.

Henry Peachams Winter-Emblem »*Erit altera merces*« (Es wird der Lohn sein) , Aus Minerva Britanna (**1612**)

Der Dichter vereinigt in diesem Emblem-Gedicht (s.faksimile) die verschiedensten Metaphern seiner Lebenssituation**:** a) den verrottenden Winter (*winters frost and snow***,** b) die zum Schweigen gebrachte Muse Philomel[93], die nicht mehr sprechen konnte, weil man ihr die Zunge herausgeschnitten (*in silence sits alone)*, c) den kahlen Dornenstrauch (*bared brier*), der einst die so bewunderten Rose trug (*Rose, had once her beautie showen*), d) die Nachtigall, in die Philomel zu ihrer Rettung verwandelt wurde, die einst alle hören wollten (*And farre, and neere, came once to heare thee sing), e)* sein Ausgestossen-sein (*It doth despis'd, and unregarded grow).*

93 s.auch ▷ John ***Quarles***, Schlussgedicht Nr47. in »Tarquins Banished, s.Seite 306, ▷Francis ***Davison*** »Ten Sonnets,to Philomel« in »A Poeticall Rhapsody«1602, ▷ Martin ***Parker*** (M.P.), The Nightingale Warbling for her own disaster**:** Or the Rape of Philomela (1632),76 Strophen (ababbcc).(»Parker« ein Pseudonym des Dichters: Epistel**:** »*let* **Apelles** *draw his picture with never so much art and judgment, the* **Cobler** *will find a hole in his coate*«)

Auf die grosse Zahl weiterer Argumente, warum sich hinter Henry Peacham der Dichter Marlowe/Shakespeare verborgen haben muss, kann nicht eingegangen werden (s. auch H.Peacham Seite 511)

Cymbeline

Auch das Schicksal des Posthumus Leonatus in »Cymbeline« zeigt ähnlich auffällige autobiographische Parallelen zu Marlowe, die kein Zufall sein können. Samuel Blumenfeld (Fussnote 51-Seite 150) formulierte über »Cymbeline«**:**

> *»If we simply recognize that the name Shakespeare is a cover for Marlowe then we can go to the real source of the unrelenting travesty.«*

Wer mit Shakespeare's Theaterstücken den Versuch unternimmt, sich den Autor leibhaftig als Person und Mensch vorzustellen, der bekommt über die Darstellung der Figur des »Posthumus« in »Cymbeline« »autobiografische« Indizien[94], die mit dem Autor in Einklang zu bringen sind, nicht aber mit Shakspere aus Stratford. Dabei erkennt man in Posthumus »negative« Züge (unter anderem hohe Eigenliebe, Selbstüberhebung, überwertige Selbsteinschätzung, Anmaßung und Stolz, latenter Größenwahn), die bei dem so überlegenen Geist des »wahren« Shakespeare letztlich aufkommen mussten.

Der genaue Entstehungszeitpunkt von »Cymbeline« ist nicht bekannt. Die kurzen Szenen (beispielsweise Szene 7 in Akt III oder Szene 2 in Akt V) wurden als »unshakespearisch« angesehen. Einige Experten gehen von einer Entstehung um 1609 aus. »Cymbeline« wurde erstmals in der »First Folio« (1623) gedruckt, eine erste Aufführung kann mit April 1611 belegt werden.

Indiz 1: ***»The fit and apt construction of thy name«***

Dass Shakespeare für die Hauptfigur die Namen »Posthumus« und »Leonatus« wählte, kann bei Kenntnis anderer Shakespeare-Stücke nicht überraschen oder zufällig erfolgt sein. Die »passende« Konstruktion des Namens *(»Posthumus und Leonatus … the fit and apt construction of thy name«*) weist auf eine tiefere Bedeutungsebene hin. Der eigenartige Name »Posthumus«[95] legt nahe, dass diese Figur einen Charakter darstellt, der posthum, also nach (s)einem Leben lebte, als ein »Neu- oder Wiedergeborener«, ein »*Neonatus*«. Die zweifach identifizierende Namensgebung »Posthumus und Leonatus« erwuchs wohl daraus, dass Shakespeare in einem Wortspiel den Neonatus in einen Leonatus verwandelte (»a lions whelp«), dessen Namensherkunft der Wahrsager am Ende des Stücks deutet und erklärt (Akt V, Szene 5)**:**

[94] Noch besser gelingt das mit »Polimanteia«.
[95] Den Namen »Postumus« erhielten im Römischen Reich Kinder, deren Väter vor der Geburt des Kindes gestorben waren.

»When a lions whelp shall, to himself unknown, without seeking find … then shall Posthumus end his miseries, Britain be fortunate and flourish in peace … Thou Leonatus art the ***lions whelp, the fit and apt construction of thy name.****«*

Vorlagen für den Namen Posthumus existierten als Marcus Vipsanius Agrippa Posthumus, der nach dem Tod seiner älteren Brüder Gaius Caesar und Lucius Caesar im Jahr 4 n. Chr. von seinem Großvater Kaiser Augustus zusammen mit dessen Stiefsohn Tiberius unter dem Namen Agrippa Iulius Caesar adoptiert wurde. Der Name der Königstocher in Cymbeline »**Imogen**«, hat wie die meisten weiblichen Namen bei Marlowe/Shake-speare – »Perdita« (»Wintermärchen«), »Miranda« (»Der Sturm«), »Lucretia« – eine tiefere Bedeutung (Pr***imogen***ata = Erstgeborene).

Indiz 2: »***Exile, banishment, divorce***«

Posthumus' Verbannung und Exil, seine bedauernswerte Trennung (»*lamentable divorce*«) spiegeln sich in den Texten des Stückes wider. Man erfährt von seinen Abschieden, von seinen Aufenthalten in Italien (Rom) und Frankreich (Orleans), von Zurückbleibenden, von dem Schmerz des Abschieds, von einer Verbindung nur über Briefe etc. Das alles lässt sich zwanglos auf Biografisches bei Marlowe beziehen, nicht aber auf Shakspere. Das gehäufte Auftreten der Themen »Verbannung« und »Exil« in »Cymbeline« kann nicht zufällig passiert sein, es entspricht Marlowe's eingewebter autobiografischer Situation. Beispiele**:**

Akt I, Szene 1**:**
First gent**:** *Her Husband [Posthumus]* ***banished*** *… and he that hath her – I mean that married her alack good man! and therefore* ***banished*** *–*
(…) *for whom he now is* ***banished****, her own prize proclaims how she esteem'd him and his virtue; By her election may be truly read, what kind of man he is.*

Akt I, Szene 1**:**
Imogen**:** *Your son's my father's friend; he takes his part. To draw upon an* ***exile****! O brave sir!*

Akt I, Szene 7**:**
Imogen**:** *A father cruel and a step-dame false … That hath her husband* ***banished*** *… O that husband!*

Akt I, Szene 4**:**
Frenchman**:** *I have seen him in France … and then his* ***banishment*****:**

Akt I, Szene 4**:**
Iachimo**:** *Ay, and the approbation of those that weep this* ***lamentable divorce*** *… are wonderful to extend him*

Akt II, Szene 1**:**
Cloten**:** *Leonatus? A* ***banished*** *rascal*

Akt II, Szene 1**:**
Second Lord**:** *Of thy dear husband, than that horrid act, Of the* ***divorce he'ld make****! The heavens hold firm*

Akt II, Szene 3:

Cymbeline: *The **exile** of her minion [Posthumus] is too new …*

Akt III, Szene 5:

Queen: *Since the **exile** of Posthumus, most retired hath her life been …*

Akt V, Szene 1:

Mother: *With marriage wherefore was he mock'd, to be **exiled** and thrown, from Leonati seat, and cast …*

Akt V, Szene 5:

Jachimo (to Cymbeline): *t'was Leonatus jewel; whom you didst **banish**; and which more may grieve thee, as it doth me, a nobler sir ne'er liv'd.*

Akt I, Szene 1:

Second Lord: *Of thy dear husband, than that horrid act, Of the **divorce** he'ld make! The heavens hold firm*

Indiz 3: »*Unfold His measure duly*«

Die Persönlichkeit von Posthumus Leonatus wird in dem Stück überaus detailreich dargestellt. Eine solch ausladende Charakterisierung ergibt weder für den Handlungsablauf des Stückes selbst einen befriedigenden Sinn noch erscheint sie für die Kennzeichnung der Figur im Stück notwendig. Der Dichter muss mit dieser überlangen Beschreibung einer nicht dem Adelsstand entstammenden, geächteten Person andere Ziele verfolgt haben. Er unternahm offensichtlich den Versuch, seine jeden Rahmen sprengende Persönlichkeit der Nachwelt zu übermitteln, die ansonsten der Vergessenheit anheimgefallen und in der gesichtslos-mittelmäßigen Figur des Kaufmanns Shakspere aus Stratford auch nicht ansatzweise zu erkennen gewesen wäre.

Es seien einige Charakterisierungen herausgestellt: Posthumus wird als arm, doch edel dargestellt (»*poor but worthy gentleman*«); er sei vermählt, aber von zu Hause verbannt; alles sei äußerer Schmerz (»*Her husband banish'd; she imprison'd: all is outward sorrow*«). Er eigne sich nicht, schlecht genannt zu werden (»*He … is a thing, Too bad for bad report: and, alack, good man!*«); er sei verbannt, obwohl ein vollendetes Wesen, das man auf Erden nicht wiederfinden werde. An Menschen seines Schlages mangele es (»*As, to seek through the regions of the earth, for one his like, there would be something failing, in him that should compare. I do not think, so fair an outward and such stuff within, endows a man but he*«). Diese Schilderung sei keine Übertreibung (»*You speak him far*«), im Gegenteil: Posthumus würde weit unter seiner wahren Größe dargestellt, er würde »komprimiert« (minimiert, verkürzt) statt in vollem Ausmaß entfaltet zu werden (»*I do extend him, sir, within himself, crush him together rather than unfold his measure duly*«).

Eindrücklich wird Posthumus Kindheit gezeichnet. Er wurde früh am Hof aufgenommen und zu seinem Schutz Posthumus Leonatus genannt *(»As he was born. The king he takes the babe, To his protection, calls him Posthumus Leonatus«)*, dort

erzogen und zu einem *Pagen* gemacht (»*Breeds him and makes him of his bedchamber*«). Hier wird als biografischer Hinweis sichtbar, dass Marlowe bereits in frühen Jahren im Milieu der Aristokratie zu Hause war. Zu jeder Wissenschaft, für die er reif war, habe der Hof ihm Zugang geschaffen. Wissen sauge er ein wie andere die Luft, jeden Zusammenhang augenblicklich voll begreifend[96] (»*Puts to him all the learnings that his time, could make him the receiver of; which he took, As we do air, fast as 'twas minister'd*«). Schon in seiner frühen Zeit, am Hofe lebend, habe er Erfolge geerntet (»*And in's spring became a harvest, lived in court*«). Hier wird des Dichters früh erkennbar gewordener, überragender Genius gezeichnet.

Auch Posthumus' weitere Entwicklung wird plastisch geschildert. Man erfährt, dass er einer der wenigen Menschen war, die außerordentlich geschätzt und verehrt wurden (»*Which rare it is to do – most praised, most loved*«) und sowohl den Jüngsten als auch den Älteren als ein Beispiel für Vollendung galt (»*A sample to the youngest to the more mature*«). Er sei trotz seiner Jugend dem Alter Vorbild gewesen (»*A child that guided dotards*«); auch seine Ehefrau Imogen schätze seinen Wert und seine Tugend. In ihrer Wahl sei am besten abzulesen, welcher Art Mensch Posthumus sei (»*By her election may be truly read what kind of man he is*«).

Man erfährt von seiner geistigen Entwicklung und Reife. Anfangs sei er noch weniger damit »ausgestattet« als nun in der Gegenwart, in der ihn alle geistigen und körperlichen Gaben auszeichnen (*Philario*: »*You speak of him when he was less furnished than now he is with that which makes him both without and within*«). Sein Ansehen in England war früh im Wachsen begriffen und man erwartetete jene Vortrefflichkeit von ihm, die ihm später ausdrücklich bescheinigt wurde *(»Iachimo*: *Believe it, sir, I have seen him in Britain*: *he was then of a crescent note, expected to prove so worthy as since he hath been allowed the name of*«). Auch ohne [subjektive] persönliche Bewunderung habe man ihm damals [objektiv] das Ausmaß aller seiner Gaben ansehen können (»*but I could then have looked on him without the help of admiration, though the catalogue of his endowments had been tabled by his side and I to peruse him by items*«).

Posthumus besäße inzwischen die Reife, seine früheren Reisen[97], sein damaliges Sich-Verlassen auf die Erfahrungen anderer, als eine Phase von Unerfahrenheit zu betrachten (»*By your pardon, sir, I was then a young traveller; rather shunned to go even with what I heard than in my every action to be guided by others' experiences*«), auch wenn er mit seinem inzwischen besseren Urteilsvermögen erkannt habe, dass seine »verletzenden« Dispute doch nicht so unbedeutend gewesen seien

[96] Hier werden klare Charakteristika eines Genies beschrieben, wie eine extreme Auffassungs- und Assoziationsfähigkeit, extremes Gedächtnis etc., wie sie bei Marlowe/Shakespeare zu postulieren sind, nicht aber bei Shakspere.

[97] Hier wird deutlich, dass Marlowe (Shakespeare) bereits in frühen Jahren weit gereist sein muss, z. B. als Page von Philip Sidney während dessen mehrjähriger Europareise, wie S.Blumenfeld annimmt (s. Coriolan. Indiz 11 S. 409).

(»*but upon my mended judgment – if I offend not to say it is mended--my quarrel was not altogether slight«).*
Ein Franzose bezeugt seine Aufenthalte in Frankreich (»*I have seen him in France***:** *we had very many there could behold the sun with as firm eyes as he … we have known together in Orleans*«). Die Beschreibungen von Posthumus während seiner Zeit in Südeuropa deuten darauf hin, dass er sich während seiner frühen Reisen (nach Frankreich, Italien und weiterer Länder) wohl gefühlt haben muss. Man habe ihn dort den »ausgelassenen Briten« genannt (»*Exceeding pleasant; none a stranger there. So merry and so gamesome***:** *he is call'd* ***The Briton*** *reveller«)* oder den »lustigen Briten« (»*the* ***jolly Briton***[98]*«),* obwohl er, als er noch in England war, oft zu unerklärlicher Schwermut neigte (»*When he was here, he did incline to sadness, and oft-times not knowing why*«).
Anders als andere habe Posthumus keine Kritik, sondern des Himmels Huld und Dank verdient (»*Some men are much to blame, Not he***:** *but yet, heaven's bounty towards him might be used more thankfully*«). Aber auch wenn er alle an Talent übertreffe, sei man gezwungen, ihn nicht nur zu bewundern, sondern auch zu bedauern (»*In you, which I account his beyond all talents, whilst I am bound to wonder, I am bound to pity too*«).
Es müsse ein Fest gewesen sein, ihn zu erleben und zu hören (»*It is a recreation to be by and hear him«).* Posthumus wird als der Edelste gezeichnet, den je ein Land zu den Seinen gezählt habe *(»to the worthiest sir, that ever Country call'd his!*«). Er sei einer der reinsten Sitten, ein heiliger Zauberer, der alle in Scharen an sich zog, die Hälfte aller Herzen gehörte ihm sofort (»*He is one, the truest manner'd, such a wholy witch, that enchants societies into him. Half of men's hearts are his*«). Er säße wie ein herabgestiegener Gott im Kreis der Menschen und würde verehrt (»*He sits mongst' men like a descended god; he hath a kind of honour, sets him off, more than a mortal seeming«).*
Wie sehr der »verstoßene« Dichter sich heraushebend charakterisiert, wird erst verstehbar angesichts seiner vollständigen persönlichen Unerkennbarkeit. Es macht auch verständlich, dass Marlowe's Absturz in einem inneren Zusammenhang mit seiner überheblich wirkenden Selbsteinschätzung, mit seinem anmaßenden Stolz und seiner hohem Eigenliebe gestanden haben muss. Anders ist das Genie Shakespeare kaum denkbar. Er ist persönlich an seinem ureigensten Konflikt zerbrochen, dem er zugleich seine dramatische Größe verdankt. Die Welt war seinem Genie nicht gewachsen oder ebenbürtig.

[98] Marlowe dürfte seine Bezeichnung als lustigen »Briten« für sein bereits zu Lebzeiten verwendetes Pseudonym Nicholas »Britton«/ »Breton«/ »Britain« über seine Aufenthalte in Italien gefunden haben (Kapitel 11, S.412).

Indiz 4: »*For his fortunes all lie speechless... return he cannot* «
In dem Monolog der Königin (Akt I, Szene 6) reflektiert der Dichter mittels Posthumus seinen eigenen Zustand und seinen Verlust. Ausmaß und Tiefgang dieser Reflektion machen einen autobiografischen Hintergrund plausibel, ohne den diese Szene und ihre hintergründige Psychologie kaum erklärt werden kann.
Die Königin hofft, dass ihre Tochter Imogen die eingeforderte Trennung von ihrem Mann »Posthumus« überwinden werde (»*in time she will not quench and let instruction enter where folly now possesses*«). Mit ihrer Loslösung von Posthumus würde sie nicht nur dessen Größe besitzen, sie würde darüber hinauswachsen (»*on the instant thou art then as great as is thy master, greater*«). Denn Posthumus' [Marlowe's] zukünftiges Schicksal sei es, »sprachlos« bleiben zu müssen (»*for his fortunes all lie speechless*«). Sein Name werde vergessen (»*and his name is at last gasp*«), er könne weder zurückkehren noch dort weitermachen, wo er sei (»*return he cannot, nor continue where he is*«). Den Ort zu wechseln, hieße nur, ein Elend mit einem anderen zu vertauschen (»*to shift his beeing is to exchange one misery with another*«), jeder neue Tag zerstöre ihm nur das Werk des alten Tages (»*And everyday that comes comes to decay a days work in him*«). Was könne Posthumus noch erhoffen ?(»*What shalt thou expect*?«). Imogens weitere Anlehnung an Posthumus würde sie von »etwas« (»*thing*«) abhängig machen, das im Verfall begriffen sei, das nicht wieder werden könne. Posthumus habe keine Anhänger und Freunde mehr *(»To be depender on a thing that leans, who cannot be new built, nor has no friends, so much as but to prop him*«).
Hier wird die eindrückliche Fähigkeit des Dichters sichtbar, über sich selbst aus der Sicht eines Außenstehenden nachzudenken und sich und seine eigene Situation »komplementär« zu reflektieren.

Indiz 5: »*Who is the key to unbar these locks*«
Die tragische Situation der »inneren Gefangenschaft« Marlowe's kommt in der Klage von Posthumus gegen Schicksal und Götter überdeutlich zum Ausdruck. Posthumus wird bei einer Heimkehr nach London als »Fremder« von den britischen Soldaten gefangen genommen und vom König dem Kerkermeister übergeben, der ihn in Ketten legt[99]. Posthumus reflektiert in einem Monolog über seine Lebenssituation, die authentisch die reale komplexe Situation des Dichters spiegelt. Er begrüßt seine »angekettete« Situation als einen Weg, zur Freiheit zu gelangen (»*Most welcome, bondage! for thou art a way, I think, to liberty*«). Er scheint sich mit William Cecil zu vergleichen, der an Gicht litt. Dieser musste seine Krankheit erdulden (»*Than one that's sick o' the gout since he had rather Groan so in perpetuity*

[99] Die Szene erinnert an Sir Tobie Matthews alias Marlowe, der nach der Rückkehr nach England inhaftiert wurde und durch Francis Bacon und Robert Cecils Fürsprache nach sieben Wochen freikam (s.Seite 571).

than be cured«) bis zum Eintreffen das Arztes [des Todes], der seine Fesseln lösen konnte (»*who is the key to unbar these locks*«).
In der Gefängnisszene fleht Posthumus zu den Göttern**:** Sein Gewissen binde ihn mehr als seine Ketten an Füßen und Handgelenken (»*My conscience, thou art fetter'd more than my shanks and wrists*«), die wahre Geschichte seines Schicksals preiszugeben. Nur die Götter könnten ihm das reuige Werkzeug geben, den Riegel seiner Gefangenschaft zu lösen (»*give me the penitent instrument to pick that bolt, Then, free for ever! Isn't enough I am sorry?«)*, um ihn für immer zu befreien. Er fragt, warum es nicht genüge, wenn er um Verzeihung bitte. Er ist sich bewusst, dass er auf diese Weise seine »irdischen« Eltern nur besänftige (»*So children temporal fathers do appease«).* Götter könnten da gnädiger sein. Müsse er überhaupt bereuen? (»*Gods are more full of mercy. Must I repent?«).* Er richtet einen flehenden Apell an die ewigen Mächte *(»and so, great powers*«), dass sie Bilanz ziehen und seine Ketten lösen mögen (»*If you will take this audit, take this life, and cancel these cold bonds*«). Kurz vor dem Einschlafen signalisiert er Imogen, dass er [im Traum] zu ihr sprechen werde *(»I'll speak to thee in silence*«).
Ähnlich wie diese Szene offenbart auch die nachfolgende Traumszene zutiefst die Seelenlage von Posthumus (Marlowe), in der seine Eltern und Geschwister als Geister auftreten und Jupiter beschwören.

Indiz 6: Traumszene – ***Hath my poor boy done aught but well***«

Die Traumszene beschreibt das Bemühen seiner Familie, Posthumus von seinem verhängnisvollen Schicksal zu befreien. Der Geist des Vaters (die Analogie zur Geistszene in »Hamlet«, in der der Vater Hamlet beschwört, ist unverkennbar, S.Seite 323f.) bedrängt Jupiter (»*Thundermaster*«), nicht seinen Mut an der schwachen Kreatur seines Sohnes auszulassen (»*no more show thy spite on mortal flies«),* er fragt Jupiter, ob sein Sohn nicht stets recht getan *(»Hath my poor boy done aught but well*«) und warum er ihn nicht geschützt und gerettet habe vor dieser irdischen Pein (»*Thou shouldst have been, and shielded him from this earth-vexing smart*«). Die Natur habe ihn, den Vorfahren gleich, stark und männlich erschaffen, sodass er das Lob der Welt verdient habe (»*Great nature, like his ancestry, moulded the stuff so fair, that he deserved the praise o' the world*«). Warum habe Jupiter ihn in solch einen eifersüchtigen Wahn verstrickt, dass ihm dies Bubenstück Hohn heraufbeschwor (»*to taint … his brain with needless jealousy and to become the geck and scorn O' the other villany*«). Der Vater bittet Jupiter, sein »kristallenes« Fenster zu öffnen, sein Flehen zu erhören und die Familie nicht mehr zu verletzen (»*Thy crystal window open; look out; no longer exercise, upon a valiant race thy harsh and potent injuries*«). Er droht sogar, dass die Familie gegen ihn zum Götterrat schreien würden (»*or we poor ghosts will cry to the shining synod of the rest against*

thy deity«).

Der Geist eines Bruders erläutert Jupiter, welche Persönlichkeit Posthumus gewesen sei, als er in England zum Manne reifte (»*When once he was mature for man, In Britain*«). Keiner sei ihm an Tugend gleich gewesen *(»where was he, That could stand up his parallel?«).* Auch Imogen habe seinen edlen Wert erkannt (»*Or fruitful object be in eye of Imogen, that best could deem his dignity?«).* Posthumus habe mit gleichem Mut auch für den König gekämpft. Warum gewähre Jupiter ihm nicht den verdienten Lohn, sondern kehre das, was er würdig erworben habe, in Leid und Schmerz um (»*Then Jupiter, thou king of gods, why hast thou thus adjourn'd The graces for his merits due; being all to dolours turn'd?«).* Der Geist des anderen Bruders erläutert Jupiter, warum sowohl Mutter und Vater als auch die für England gefallenen Brüder noch einmal aus dem Reich der Toten auferstanden seien (»*For this from stiller seats we came, our parents and us twain, that striking in our country's cause fell bravely and were slain«)*, um das Recht von Posthumus zu verfechten (»*Our fealty and Tenantius*[100] *right with honour to maintain*«). Der Geist der Mutter beschwört Jupiter, dass ihr Sohn gut sei und Jupiter ihn von seinem Elend befreien möge (»*Since, Jupiter, our son is good, take off his miseries*«). Beide Brüder bitten noch einmal gemeinsam um Hilfe und drohen, Jupiter zu verklagen, wenn er nicht gerecht sein wolle (»*Help, Jupiter; or we appeal, and from thy justice fly*«).

Schließlich steigt Jupiter mit Donner und Blitz auf einem Adler herab, während die Eltern und Geschwister auf die Knie fallen, und verbittet sich ihre Sorge, die nur den Göttern gebühre (»*No care of yours it is; you know 'tis ours*«). Jupiter lässt den Satz fallen**:** (»*Whom best I love I cross*«), der stark an das dialektische Lebensmotto Marlowe's (S.Seite 151) erinnert, das auf seinem Portrait geschrieben stand (»Quod me nutrit me destruit«). Es taucht in zahlreichen Abwandlungen in Shakespeare's Stücken wie in »Perikles« (Indiz1 S.Seite 417), in den Sonetten (Sonett 73**:** »*Consum'd with that which it was nourish'd by*«) und bei anderen Tarnnamen Marlowe's auf (z.B. Polimanteia S.Seite 475f, Indiz7). »Wen ich am meisten lieb, gegen den wende ich mich«, sagt die Gottheit, »es werde sein Lohn sein (»*to make my gift*«), verspätet und süßer nur. Man möge seiner, Jupiters Macht vertrauen (»*The more delay'd, delighted. be content«).* Er werde den tief gefallenen Sohn erheben, sein Glück werde erblühen, dann sei es vollbracht (»*Your low-laid son our godhead will uplift***:** *his comforts thrive, his trials well are spent«).* Und durch sein Leid werde sein Glück begründet (»*He shall be lord of lady Imogen, and happier much by his affliction made*«).«

Diese dichterische Interpretation seines eigenen Schicksals hat etwas Visionäres**:** Marlowe's[alias Shakespeare] literarische Höchstleistungen wurden durch die In-

100König von England (TASCIOVANUS **TENANTIUS,** *ca 60 vor Chr, †ca 6 nach Christus), Cunobelinas [„Cymbeline"] war eines seiner Kinder

spirationen seines "leidvollen" Schicksals erst ermöglicht.

Indiz 7: »***Posthumus end his miseries, Britain be fortunate***«
Die Tragik von Marlowe's Schicksal wird in der nachfolgenden Szene noch einmal gleichnishaft verdichtet. Der in seinem Kerker angekettete Posthumus denkt über seinen erlebten "Lebens"Traum nach. Den Sinn bzw. die Sinnlosigkeit seines Schicksals [Marlowe's Realität] kann er darin letztlich nicht enträtseln (»*senseless speaking, or a speaking such as sense cannot untie*«). Da das, was er träumte, nach dem Erwachen verschwunden ist, erkennt er, dass es keinen Sinn mache, sich auf die Gunst der Götter (Jupiter) oder des Schicksals zu verlassen (»*so I am awake poor wretches that depend on greatness' favour dream i have done. Wake and find nothing«).* Ein Brief prophezeit ihm die Erfüllung seiner Wünsche (»*Posthumus end his miseries, Britain be fortunate and flourish in peace«)*, er rätselt, ob es »geträumtes«, sinnentleertes Sprechen oder ein Sprechen war, dessen Sinn nicht entwirrt werden kann *(»tis still a dream, or else such stuff as madmen … either both or nothing***:** *Or senseless speaking, or a speaking such as sense cannot untie«)*, was immer es war, dem Irrsinn seines Lebens sei es egal (»*be what ist is, the action of my life is like it, which I'll keep«).*

Indiz 8: »***A heavy reckoning the charity of a penny cord it sums up a thousands in a trice***«
Die Äußerungen des Kerkermeisters zu seiner, Posthumus' bevorstehenden Hinrichtung werden erst verständlich, wenn man die Lebensgefahr, in der Marlowe im Mai 1593 schwebte, berücksichtigt. Sein angeblicher Tod wegen eines Streits um eine Rechnung war nur vorgetäuscht. Der Kerkermeister fragt Posthumus, ob er bereit für den Tod durch Erhängen sei (»*are you ready for death? hanging is the word, sir*«). Posthumus witzelt, falls er eine »gute Mahlzeit« für die Zuschauer abgeben sollte, zahle das »Gericht« die Rechnung (»*if I prove a good repast to the spectators, the dish pays the shot*[101]«), worauf der Kerkermeister die erstaunliche Feststellung macht**:** Dies sei für ihn die letzte schwere Rechnung, der Trost bestünde darin, dass er zukünftig nicht mehr zu Zahlungen aufgefordert würde, er habe keine (Wirtshaus-)Rechungen mehr zu befürchten (»*a heavy reckoning for you, sir but the comfort is, you shall be called to no more payments, feare no more tavern bills*«). Von diesem Widerspruch, dass ein Streit um eine triviale Rechnung als Vorwand für seine Auslöschung herhalten musste, sei er ab jetzt befreit (»*of this contradiction you shall noe be quit*«). Seine Lebensrettung, die durch ein billiges Erbarmen in einem Augenblick erfolgte, mache eine große Menge aus (»*oh the charity of a penny cord it sums up a thousands in a trice*«). Es gebe ab jetzt keine Schuldner und

101 SOED share, payment, the reckoning esp. at a tavern, to pay the bill, (1475)

Gläubiger mehr *(»You have no true debitor and creditor«)*, sondern nur noch das, was war, was ist und was kommen werde *(»but it; of what's past, is, and to come«).* Sein vermeintlicher Tod (»*the neck« als* Erhängung*?*) beließ ihm Schreibfeder, Buch und Kunden; auf diese Weise erfolgte seine Abfindung (»*Your neck, sir, is pen, book, and counters; so the acquittance follows*«).

Der Dichter [Marlowe's/alias Shakespeare] weist hier in kaum überbietbarer Allegorik auf den Moment hin, in dem seine tödliche Bedrohung infolge seines herausragenden Talents abgewendet werden konnte.

Indiz 9: »***Quake in the present winter's state and wish that warmer days would come***«

Posthumus denkt darüber nach, wie er die Krone in England für sich [zurück]gewinnen könnte (»*I would I were so sure to win the king*«). Philario fragt ihn, welche Mittel er hierfür anwenden sollte (»*What means do you make to him?*«). Posthumus sieht im Moment keine Möglichkeit, die »Wetterlage« zu verbessern (»*Not any*«). Man müsse den gegenwärtigen kalten Winterzustand durchstehen und hoffen, dass wärmere Tage kämen *(»abide the change of time, Quake in the present winter's state and wish that warmer days would come*«). Sollte sich die Hoffnung auf eine Rückkehr nicht erfüllen, so müsse er ihm, zu Dank verpflichtet, Schuldner bleiben.

Marlowe muss darüber reflektiert haben, wie sich sein Schicksal noch einmal wenden und wie er noch einmal als freier Mann in England leben könne. Sein ausgiebige Nachdenken darüber im Exil, aber auch die Hoffnungslosigkeit weisen darauf hin. Die Oberflächenebene des Stücks mit Posthumus' Verbannung nach Italien, weil er es wagte, die Königstochter zu ehelichen, macht die komplexen Überlegungen von Marlowe/Posthumus nicht zufriedenstellend plausibel.

Indiz 10: »***And gallant shall be false and perjured from thy great fail***«

Imogen verzweifelt über den Brief ihres Posthumus aus Italien, der ihr unterstellt, dass sie ihn betrogen habe. Er beauftragt den Diener Pisanio, sie zu töten. Der Dichter entwickelt anhand des Monologs von Imogen eine lange Klage gegen das Gift der Verleumdung, das Zungen mehr vergifte als giftige Schlangen des Nils (»*No, 'tis slander … whose tongue outvenoms all the worms of Nile*«), das sich rasend verbreite und jeden Fleck der Erde belüge (»*whose breath Rides on the posting winds and doth belie all corners of the world*«), das Könige, Königinnen, Staaten, Matronen, Jungfrauen betreffe und sogar in den Geheimnissen des Grabes wühle (»*kings, queens and states, Maids, matrons, nay, the secrets of the grave this viperous slander enters*«).

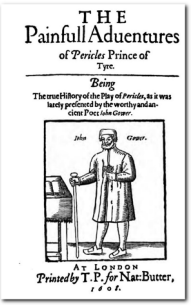
Ihr Ehemann Posthumus sei zu seiner Zeit falsch verstanden (verleumdet) worden (»*True honest men being heard … were in his time thought false*«), ähnlich wie der trojanische Prinz Aeneas. Auch Sinons Jammern [Sinons, der griechische Kämp-

fer, der die falsche Geschichte um das trojanische Pferd verbreitete] erzeugte bei vielen fromme Tränen (»*and Sinon's weeping did scandal many a holy tear*!«), aber das echte Elend fände kein Erbarmen (»*took pity From most true wretchedness*«). Imogen prophezeit Posthumus, dass er nun selbst ebenfalls alle ehrenwerten Menschen verleugnen werde (»*so thou, Posthumus, Wilt lay the leaven on all proper men*«), Edelmut und Ritterlichkeit hätten sich seit seinem großen Fall in Falschheit und Meineid verwandelt (»*Goodly and gallant shall be false and perjured From thy great fail«).* Bei dem von Imogen angesprochenen großen Versagen von Posthumus (»*From thy great fail«)* handelt es sich zwar vordergründig um eine provozierte Eifersucht, auf der Tiefenebene aber um die zurückliegende, weit größere Katastrophe (»*Were in his time thought false*«), bei der es sich am ehesten um massive Verleumdungen gegenüber Marlowe handelte, die seine Gönner zu dem Komplott um seinen vorgetäuschten Tod zwangen.

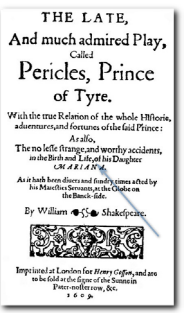
Bereits der kleine Ausschnitt der hier dargestellten Aussagen und Indizien kann wenig Zweifel daran lassen, dass in »Cymbeline« signifikante autobiografische Bezüge zum Schicksal des Dichters in das Stück eingewebt sind.

Perikles, Prinz von Thyrus

Das Stück »Pericles, Prinz von Thyrus« ist vermutlich zwischen 1606 und 1608 entstanden. Die Urheberschaft Shakspere's ist aus verschiedenen Gründen umstritten. Eine Aufführung unter Anwesenheit des französischen und venetianischen Botschafters zwischen April 1607 und November 1608 ist belegt.


THE
Painfull Aduentures
of *Pericles* Prince of
Tyre.
Being
The true History of the Play of *Pericles*, as it was lately presented by the worthy and ancient Poet *Iohn Gower*.
AT LONDON
Printed by T.P. *for* Nat: Butter,
1608.

George Wilkins, »The Painfull Adventures of Pericles«, 1608


THE LATE,
And much admired Play,
Called
Pericles, Prince
of Tyre.
With the true Relation of the whole Historie, aduentures, and fortunes of the said Prince:
As also,
The no lesse strange, and worthy accidents, in the Birth and Life, of his Daughter
MARIANA.
As it hath been diuers and sundry times acted by his Maiesties Seruants, at the Globe on the Bancke-side.
By William Shakespeare.
Imprinted at London for *Henry Gosson*, and are to be sold at the signe of the Sunne in Peter-noster row, &c.
1609.

Shakespeare's »Pericles«, Quarto 1 (1609)

Merkwürdiger Weise wurde kurz vor der ersten Drucklegung von »Perikles«(Q1 1609) eine Novelle »The Painfull Aduentures of Pericles Prince of Tyre« (1608) eines gewissen George **Wilkins**[102] veröffentlicht (s.Faksimile). Sie kann – trotz anderer Interpretationen[103] – logischer Weise nur als das romanhafte literarische »Pendant« desselben Autors aufgefasst werden, der auch Perikles verfasste. Die massiven »Plagiarismen« Shakespeare's und kontextuellen Überschneidungen zu Laurence **Twyne's** »The Pattern of Painfull Adventures« (1594) konnten nicht diskutiert werden. (s. Titel-Faksimile Seite 422). Sie gehören

102 http://www.archive.org/stream/periclesprincetoowilkgoog#page/n8/mode/2up

103 Experten gehen »notgedrungen« bis heute von einer Kooperation oder Kollaboration zwischen Shakespeare und Wilkins aus

zu der Vielzahl von merkwürdigen, ungeklärten Problemen, die »Pericles« umgibt**:** Obwohl das Stück zu Lebzeiten Shakspere's populär war und bereits 1609 als Quarto unter dem Namen William Shakespeare erschien (weitere Drucklegungen erfolgten 1611, 1619, 1630 und 1635), taucht es weder in der »First Folio« (1623) noch in der »Second Folio« (1632) auf, sondern es wurde, fast ein halbes Jahrhundert nach Shakspere's Tod erst in der »Third Folio« (1664) eingefügt. Gründe dürften darin liegen, dass das Stück auf historisch biografische Ereignisse eingeht, die Marlowe's Verschwinden 1593 begleiteten (Siehe im folgenden). Einflussreiche Personen verstanden es damals, die Preisgabe von Informationen und die Aufdeckung verschiedener Hintergründe zu unterbinden.

Die Titelseite des ersten Quartos (1609) spricht davon, dass die wahre Geschichte[104] von Perikles dargestellt werde (»*With the true Relation of the whole Historie, adventures and fortunes of the said Prince«).* Auch über die nicht weniger seltsamen und ehrenwerten Ereignisse seiner Geburt und seines Lebens (»*As also, The no lesse strange, and worthy accidents, in the Birth and Life, of his daughter* MARIANA«) werde berichtet. Das Komma (siehe Pfeil) zwischen »Life« und »of his daughter« dürfte die verdeckte Bedeutung haben, dass primär nicht über die Ereignisse (»*accidents*«) der Geburt und aus dem Leben der Tochter, sondern vor allem über ihn selbst berichtet werden solle. In der »Perikles«-Fassung der »Third Folio« wurde der zweite Untertitel der Erläuterung aus dem »Quarto« (»die nicht weniger seltsamen Ereignisse bei der Geburt und im Leben«[105]) weggelassen. Die Figur des Perikles weist ähnlich wie

- ▹Posthumus in »Cymbeline«,
- ▹Autolicus in »Wintermärchen«,
- ▹Christopher Sly in »Der Widerspenstigen Zähmung«,
- ▹Touchstone in »Wie es euch gefällt«

mächtige biografische Parallelen zu Marlowe auf, die keineswegs zufällig sein können. Das Stück lässt sich als eine gleichnishafte Darstellung der Lebensstationen des Dichters interpretieren, die in Metaphern versucht, der Nachwelt sein Schicksal erkennbar werden zu lassen.

Indiz 1: »Quod me alit, me extinguit«

Einen direkten Hinweis auf eine Autorschaft Marlowe's ergibt sich in Akt II, Szene 2. Hier erscheinen nacheinander sechs Freier vor Prinzessin Thaisa, die eine Tafel mit einem lateinischem Motto vor sich her tragen. Die vierte Tafel zeigt eine Öllampe mit der Aufschrift**:** »Quod me alit, me extinguit« (»Was mich ernährt,

[104] Man kann annehmen, dass mit »true relation« die Hintergrundsebene des Stückes, Marlowe's eigentliches Schicksal (»the whole historie, Adventures, and fortunes of the said Prince«) gleichnishaft abgebildet wird.

[105] Wie allerdings bereits in der »First Folio« die übrigen Untertitel früherer Quarto-Ausgaben.

löscht mich aus«), die identisch ist mit Marlowe's Lebensmaxime »Quod me nutrit me destruit«, die sein Portrait ziert (S.Seite 192). Der König erklärt diese Aufschrift auf seine Weise: Schönheit habe Macht, sowohl etwas anzuzünden als auch zu töten (»*which shewes that Beauty hath his power & will, which can as well enflame, as it can kill*«).
Es ist kaum vorstellbar, dass Shakespeare sich die Lebensphilosophie Marlowe's zu eigen machte. Plausibler erscheint, dass Marlowe *selbst* sich hinter diesem Motto verbirgt (•Lebensmotto S.Seite 192ff, •Sonett S.Seite 204ff, •Coriolan Indiz 1-S.418, •Avisa Indiz 2- S.Seite 464, •Polimanteia-Indiz 7 S.Seite 475). Auch die Tafel des fünften Freiers mit der Aufschrift »Sic spectanda fides« und der Beschreibung des Emblems (»*the fifth, an hand environed with a cloud*«) trägt eindeutige Bezüge zu Shakespeare's »Touchstone« in »Wie es euch gefällt!« und zu den moralischen Emblem-Gedichtbüchern von George Wither 1635 bzw. von Geoffrey Whitney 1586-(S.Seite 193, Bild S.Seite 328).

Indiz 2: »***Perikles« und Sidney's »Pyrocles«***
»Perikles« basiert auf der Geschichte »Confessio Amantis[106]« von John Gower (ca. 1390). Das lässt sich damit begründen, dass der Prolog eines jeden Aktes von Gower gesprochen wird, den der Dichter zu Beginn des Stückes sagen lässt:

»To sing a song that old was sung,
From ashes ancient Gower is come
Assuming mans infirmities
To glad your ear and please your eyes«

Es dürfte einen Grund geben, warum Shakespeare die Hauptfigur Apollonius aus Gowers Stück in Perikles umbenannte: Vermutlich wählte er den Namen Perikles, um den stürmischen Charakter des Helden Pyrocles in Philip Sidneys »The Countess of Pembroke's Arcadia« mit dem abgeklärten griechischen Staatsmann und Rhetoriker Perikles zu verweben. In einem Brief vom 24. Mai 1619 an Sir Dudley Carleton erwähnt Sir Gerrard Herbert eine Aufführung eines Stückes »Pirrocles« am Hofe. Philip Sidney's »Arcadia« wurde mehrfach einer Revision unterzogen. Ob dies durch seine Schwester Mary Sidney (Herbert), Countess of Pembroke geschah, die das Manuskript von erotischen Teilen säubern wollte, ist umstritten. Zwischen Mary Sidney und Marlowe lassen sich verschiedenste Verbindungen herstellen (S.auch ihre Briefwechsel mit Sir Tobie Matthew, Indiz 17-S.Seite 584).

Indiz 3: ***Symbolik*** zwischen »William«und »Shakespeare«
Auf der Titelseite des ersten Quarto von »Perikles« (1609) erscheinen Zeichen zwi-

[106] Reinhold Pauli (Hrsg.): Confessio Amantis of John Gower, London (1857). Onlineversion: http://www.archive.org/stream/confessioamanti05paulgoog#page/n4/mode/2up,

schen dem Vornamen »William« und dem Nachnamen »Shakespeare«, die auf keinem anderen Quarto repliziert wurden. Da – wie zu zeigen sein wird – »Perikles« als eine Parabel für die Lebenssituation von Marlowe aufgefasst werden kann, lässt sich vermuten, dass hiermit für eingeweihte Zeitgenossen bereits die Problematik einer Trennung von William und Shakespeare symbolisiert werden sollte.

Trennung von »William«und »Shakespeare«
auf der Titelseite der ersten Quarto-Ausgabe(1609)

Indiz 4: »***accept my rhyme … I bring my life … I give my cause***«
Der Prolog des ersten Aktes setzt unübersehbare Akzente, ähnlich einer Programmatik. Er verkündet dem Publikum, was der Autor in »Perikles« beabsichtigt**:**

- Er wende sich an die Nachgeborenen, die seine Zeilen annehmen mögen (»*if you are borne in later times, when wit's more ripe, accept* ***my rhimes***«),
- er stelle sein Leben dar (»*may to your wishes pleasure, bring* ***my life***«) und
- begründe die Ursachen seiner Lebenssituation (»*what now ensues, to the judgement of your eyes, I give* ***my cause*** *who best can justify*«).

Das dargestellte, biografisch getönte Leben lässt recht eindeutig Parallelen zum Schicksal von Marlowe, nirgends aber zu Shakspere erkennen. Es kann als eine übertragene Darstellung von Marlowe's Ereignissen im Zusammenhang seiner Lebenskatastrophe verstanden werden. Zum Schauplatz der Handlung heißt es**:** »*Dispersedly in various contries*«. Aus den Texten darf man vermuten, dass er hinter den antiken mediterranen Stationen seines »Exils« (Antiochien, Tarsus, Tyrus, Pentapolis) reale Aufenthalte verbarg [England, Holland/Frankreich?,Spanien?, Italien?). »Antiochien« erwähnt Marlowe bereits in seinem Frühwerk »Tamburlaine«.

Zur Erinnerung**:** Der Informant Richard Baines bezichtigte Marlowe wenige Tage vor seinem Tod unter anderem der Häresie und Blasphemie. Marlowe habe angeblich gesagt, dass die Anfänge der Religion nur dazu dienten, den Menschen in [Ehr]Furcht zu halten (»*that the first beginning of religion was only* ***to keep men in awe***«).
Zum Ende des Prologs wird der Zuschauer aufgeklärt, dass eine unrechtmäßige Tat von niemandem begangen werden sollte (»*To evil should be done by none«)*, auch wenn man falsches Verhalten nicht mehr als Untat (Sünde) empfinde, wenn man es nur lang genug ausgeübt habe (»*was with long use account no sin*«). Da der Mensch zur schlechten Tat neige, habe die Obrigkeit, um dies zu verhindern, Gesetze erlassen (»*which to prevent, he made a law*«), um Untaten [»treason, sedition, rebellion«] aufzuhalten und die Menschen in Furcht und Schrecken zu halten (»*to keep her still,* ***and men in awe***«). Wer diese »Botschaft« (»*this riddle*«)

nicht verstand, wurde zum Tode verurteilt (»*who so asked … his riddle told not, lost his life*«).
Deshalb mussten viele Menschen sterben (»*so for her many a wight did die*«), wie die auf der Bühne aufgestellten, »abgetrennten« Köpfe beweisen (»*As yon grim looks do testify*«). In solch eine tödliche Situation gelangte auch Perikles[Marlowe], der sich nicht an die [Spiel]Regeln gehalten hatte. In Akt I wird der psychologische Aspekt dieser Entwicklung im Detail geschildert.

Indiz 5: »***And with dead cheeks advise thee to desist***«
Szene 1 in Akt I kann als entspechende metaphorische Darstellung des Schicksals von Marlowe gelesen werden**:** Perikles, Prinz von Tyrus, war mit den Gesetzen in Konflikt geraten und unter anderem des Hochverrats (der Volksaufwiegelung) angeklagt. Ihm wurde die Möglichkeit seiner Lebensrettung durch eine riskante, auferlegte Maßnahme eröffnet. (»*Young prince of Tyre, you have at large received the danger of the task you undertake*«). Er akzeptiert den Rat, die Unternehmung zu wagen, und geht davon aus, dass dabei keine Gefahr für ihn entstehen werde (»*Embolden'd with the glory of her praise, Think death no hazard in this enterprise*«). Er werde als Diener und »Sohn« gehorchen *(»As I am son and servant to your will*«). Falls das Unternehmen misslinge, wolle er sich »den Tod geben«(»*Or die in the adventure, be my helps*«).
So etwa muss es Marlowe im Mai 1593 ergangen sein, als er von Seiten der Staatsmacht und der Kirche massivsten Anschuldigungen ausgesetzt war**:** Der Monarch (Cecil) erläutert Perikles, wie es zu Schicksalen wie dem seinen in der Vergangenheit kommen konnte. Prinzen wie er seien von dem Verlangen nach Wagnis und von abenteuerlichen Berichten angezogen worden (»*Yon sometimes famyous princes, like thyself, drawn by report, adventurous by desire*«), die ihn umtrieben (sprachlos machten und erbleichen ließen) und ihm weismachten (»*Tell thee, with speechless tongues and semblance pale*«), er könne ohne »Schutz« das Firmament [die Welt] retten (»*That without covering, save yon field of stars*«). So hätten auch andere gedacht und seien dafür als Märtyrer hingerichtet worden (»*Here they stand martyrs, slain in Cupid's wars«).* Ihre toten Wangen mahnten, davon abzulassen (»*And with dead cheeks advise thee to desist*«). Ansonsten würde er in das Netz des Todes gelangen, dem niemand widerstehen könne (»*For going on death's net, whom none resist*«).

Indiz 6: »***Thus ready for the way of life or death***«
Die Botschaft Cecils an Marlowe dürfte zu jener Zeit, als er der tödlichen Bedrohung im Mai 1593 ins Auge schauen musste, gelautet haben, von seinen »aufwieglerischen« Ideen abzulassen. Er dürfte der Monarchie dankbar gewesen sein, dass sie ihm half, zu überleben und seine eigene zerbrechliche Endlichkeit zu begreifen *(»I*

thank thee, who hath taught, my frail mortality to know itself«) und dass ihm durch den Anblick jener furchterregenden abgetrennten Köpfe [der »Märtyrer«] klar wurde, was er zu tun hatte (»*And by those fearful objects to prepare this body, like to them, to hat I must*«). Den Tod vor Augen, der ihm wie ein Spiegel vorgehalten wurde (»*For death remember'd should be like a mirror*«), sei ihm der Unterschied zwischen Leben und Tod bewusst geworden (»*Who tells us life's but breath, to trust it error*«), so, wie es Erkrankten erginge, die, sobald sie den Tod nahen sehen, nur noch ihre Not empfinden.

Diese Passage kennzeichnet Marlowe's Entschluss, nicht den vorgezeigten Weg der Märtyrer zu gehen. Er entschied sich für den anderen Weg, der zugleich das Rätsel und Geheimnis darstellt. Er wurde damit zu einem gebrochenen Mann, der den Lauf der Notwendigkeiten verstanden hatte, der seine Not spürte (»*and, as sick men do who know the world, see heaven, but, feeling woe*«) und der durch den Verlust seiner Identität und seines Namens auf irdische Freuden verzichtete (»*make my will … gripe not at earthly joys«).*

Er entsagte und hinterließ als Vermächtnis einen seeligen Frieden (»*So I bequeath a happy peace to you*«) und überließ den Menschen, nach Fürstenart, seinen Besitz (»*and all good men, as every prince should my riches to the earth from whence they came*«). Er weiß (da er das Rätsel verstanden hat), welchen Weg er zwischen Leben und Tod zu gehen habe *(»Thus ready for the way of life or death*«) und war sich auch seines kommenden harten Schicksals bewusst (»*I wait the sharpest blow*«).

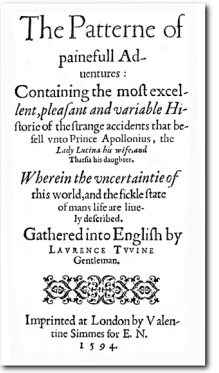
Indiz 7: »***How they may be, and yet in two,*** a**s you will live, resolve it you**«

Auf der Oberflächenebene des Stücks muss Perikles für sein Überleben das Rätsel des Königs lösen, im Klartext Cecils Lösungsangebot akzeptieren: seine Identität entspricht zukünftig einer anderen (zweiten) Person. Perikles erkennt die Lösung, wenn er über Antiochus reflektiert**:** »*Few love to hear the sins they love to act*«, gibt aber die »Aufdeckung« als Vorraussetzung zum Erhalt seines Lebens nicht preis; sonst hätte er sein Leben verwirkt.

Der Dichter versteht es meisterhaft, neben der vordergründigen Ebene des Spiels die tiefere, verdeckte »Ebene« seiner biografischen Situation zu konstruieren. Vordergründig behandelt er den »narrativen Gemeinplatz«. Seine Lebensrettung (sein Lebensrätsel!) konnte nur durch die Spaltung seiner Person, durch Wechsel der Identität und Aufgabe des Namens möglich werden. Dies wird deutlich durch den Satz, den er zum Ende des Rätsels sagt**:** »Wie geht das zu? Jetzt sind wir zwei.« (»***and yet in two, As you will live,*** *resolve it you)*«). Wie steht es mit dieser Teilung seiner Persönlichkeit? Durch seine Lebensentscheidung erhielt er einerseits eine neue Identität mit Scheinnamen als Autoren (z.B. Shake-speare), aber als Mensch musste er im Dunkeln und unbekannt bleiben. Die Teilung musste er, da er leben will, für sich selbst (auf)lösen .

Riddle [Rätsel:] Pericles [Shakespeare] Akt I/1

I am no viper, yet I feed
On mother's flesh which did me breed.
I sought a husband, in which labour
I found that kindness in a father:
He's father, son, and husband mild
I mother, wife, and yet his child.
How they may be, ***and yet in two,***
As you will live, resolve it you


The Patterne of
painefull Ad-
uentures:
Containing the moſt excel-
lent, pleaſant and variable Hi-
ſtorie of the ſtrange accidents that be-
fell vnto Prince Apollonius, the
Lady Lucina his wife, and
Thaiſa his daughter.
Wherein the vncertaintie of
this world, and the fickle ſtate
of mans life are liue-
ly deſcribed.
Gathered into Engliſh by
LAVRENCE TVVINE
Gentleman.
Imprinted at London by Valen-
tine Simmes for E. N.
1594.

Laurence Twyne »The Patterne of painfull Adventures «(1594)

Wie sehr es bei der Auflösung des Rätsels um die »Identitäts-Spaltung einer Person«, um die Sichtbarmachung einer »richtigen« oder einer falschen Wahrnehmung (Identitätswechsel oder Tod) in Hinblick auf Marlowe's Schicksal gegangen sein dürfte, wird in Ausdrücken wie »*your exposition*«, »*misinterpreting*« oder »*if fit be true that I interprete false*« deutlich.

Indiz 8: »***Twould braid yourself too near for me to tell it***«... »***their first being***«

Auf einer zweiten tieferen Ebene bringt der Autor das Rätsel seines eigenes Schicksal (»*my cause*«) unter. Er weiß, dass seine Teilung, die Vortäuschung seines Todes nicht ohne die Unterstützung der Krone und Obrigkeit hätte gelingen können. Aber er weiss auch, dass die Krone nicht gerne ihre eigene Mittäterschaft preisgibt (»*Few love to hear the sins they love to act«).*

Er konnte seinen Kopf wegen seines hohen dichterischen Sprachtalents retten (»*Then give my tongue like leave to love my head*«) und war an den Entscheidungen, die ihn zum Schritt seines Identitäts- und Namenswechsel (und vorgetäuschen Tod) geführt hatten, selbst zu sehr beteiligt, um darüber sprechen zu können (»*Twould braid yourself too near for me to tell it«).*

Über der Monarchie Untaten [ihr Mitwissen] zu reden, wäre gefährlich geworden (»*Who has a book of all that monarchs do, he's more secure to keep it shut than shown*«)**:** Wiederholte Untugenden verbreiteten sich wie ein umherschweifender Wind (»*For vice repeated is like the wandering wind*«). Das Gerücht bezichtige andere und breite sich aus (»*Blows dust in other's eyes, to spread itself*«). Am Ende wäre (wenn er darüber redete) alles zu teuer erkauft (»*And yet the end of all is bought thus dear*«). Wenn der Wind sich gelegt habe und man erkenne (»*The breath is gone, and the sore eyes see clear*«), wie man das Gerücht hätte verhindern können, würde man andere damit beschädigen (»*To stop the air would hurt them*«). Ein Informant hinterlasse immer Spuren (»*The blind mole casts Copp'd hills towards heaven*«), verrate sich und müsse dafür sterben (»*to tell the earth is throng'd by man's oppression; and the poor worm doth die for't*«). Letztlich hätten die Monarchen das Sagen. Sie ordneten Gesetze ihrem Willen unter. Und wenn der Monarch sich irre, wage

ihm niemand zu widerprechen (»*And if Jove stray, who dares say Jove doth ill*?«). Er könne und dürfe nicht darüber reden; es müsse genügen, wenn man es wüsste und wüsste, wie es hineinpasse (»*it is enough you know; and it is fit«).* Was (zu)vielen Menschen bekannt sei, verbreite sich schneller, man könne es dann nicht wieder einfangen (»*What being more known grows worse, to smother it*«).
Da er sein »Auf-die-Welt-gekommen-sein« im Rahmen seiner ersten Geburt (als Marlowe) so liebte (»*I love the womb that* ***their first being*** *bred*«), bliebe ihm nur, dass ihm seine zweite (Wieder-)Geburt wenigstens das Talent zur Formulierung belassen habe, sodass man seinen Geist weiter schätzen könne (»*Then give my tongue like leave to love my head*«).

Indiz 9: »***We might proceed to cancel of your days***«
Marlowe muss die Lösung des Rätsels, seines Lebenskonflikts [der Aufspaltung seiner Identität] selbst erdacht haben (»*he has found the meaning*«). Der König bemerkt dies, wenn er sagt**:** »Himmel, hätte ich dein Gehirn!«(»*Heaven, that I had thy head!*«)–. William Cecil dürfte die Notwendigkeit für Marlowe's Identitätswechsel durch Zureden schön gefärbt haben (»*But I will gloze with him*«), wenn er ihm erklärt, dass nach dem Tenor der strikten Satzung [des Gesetzes] die Entscheidung über sein Leben auch anders hätte gefällt werden können (»*Though by the tenor of our strict edict Your exposition misinterpreting«)* und dass man damit hätte fortfahren können, seine Tage zu beenden *(»We might proceed to cancel of your days*«). Doch er[Cecil] hoffe, sich mit ihm abzustimmen, indem er den angemessenen Weg seiner Tugendhaftigkeit gehe (»*Yet hope, succeeding from so fair a tree, As your fair self, doth tune us otherwise«).* Er lässt letztendlich die Zukunft für vierzig Tage offen (»*Forty days longer we do respite you«).* Sollte bis dahin das Geheimnis um das Komplott und den Identitätswechsel nicht gelüftet sein (»*If by which time our secret be undone*«), werde die Gnade seines Lebenserhalts zeigen, dass er [Cecil] Grund zur Freude an solch einem »Sohn«[107] habe (»*This mercy shows we'll joy in such a son*«). Bis dahin werde seine Forderung darin bestehen (*And until then your entertain shall be*), dass er sich ihm gegenüber und seinem eigenen Talent entsprechend geziemend verhalte (»*As doth befit our honour and your worth*«).

Indiz 10: »***And what was first but fear what might be done***«
In Szene 2 des ersten Akts bringt der Autor im Detail mittels Perikles' seinen seelischen Zustand während seines Exils zur Kenntnis und es scheint kaum vorstellbar, dass er ihn so authentisch hätte darstellen können, wenn er nicht selbst derlei Erfahrungen gemacht hätte. Für den dramatischen Fortgang des Stücks allein sind

107 Die Briefe des »Sohnes« Francis Davison [Marlowe] an seinen »Vater« [William Cecil] aus Italien 1595 werden in Kapitel 11 in dieser Richtung interpretiert (s.Seite 600 f).

die langen Reflexionen kaum notwendig und zum Teil kontraproduktiv. Da Zeugnisse über Marlowe's Leben im Exil kaum existieren, bieten die Betrachtungen von »Perikles« eine Möglichkeit, etwas über des Dichters [»alias Shakespeare's«] damalige seelische Zustände und Gedanken zu erfahren. Hier ist der ***autobiografische Kontext*** so unverschleiert wie in kaum einem anderen seiner Stücke.
Perikles macht sich über die Konsequenzen seiner Flucht Gedanken und fühlt sich auch im Exil nicht sicher. Er erkennt, dass es bei ihm, seitdem er im Exil lebt, zu einer Veränderung seiner Sicht gekommen ist und ihn eine Niedergeschlagenheit befallen habe (»*Why should this change of thoughts, the sad companion, dull-eyed melancholy*«). Die Melancholie sei sein stetiger »Gast« geworden (»*melancholy be my so used a guest*«), die ihn keine Stunde des Tages (»*as not an hour in the day's glorious walk*«) oder der Nacht, die ansonsten seine Sorgen begrübe, zur Ruhe kommen lasse (»*or peaceful night, the tomb where grief should sleep, can breed me quiet*«). Obwohl er sich in seinem Exil an vielem erfreue, meide er diese Freuden (»*Here pleasures court mine eyes, and mine eyes shun them*«). Er wisse zwar, dass ihn die Gefahren, die zu Hause drohten und ängstigten (»*and danger, which I fear'd, is at Antioch*«), im Exil nicht treffen könnten (»*whose arm seems far too short to hit me here*), dennoch könne weder die Kunst seinen Geist erfreuen (»*yet neither pleasure's art can joy my spirits*«), noch tröste ihn die Entfernheit der anderen (»*Nor yet the other's distance comfort me*«).

Marlowe gelangt zu einer »sich outenden« Schlussfolgerung**:** Zum Zeitpunkt [*1593*], als ihm der Tod drohte, habe er »nackte« Angst empfunden. Dieses Gefühl habe sich inzwischen gewandelt. Er erkläre sich dies damit, dass die Leiden seines Geistes, die ihren Ursprung zunächst in dem Grauen vor dem Tod gehabt hätten (»*the passions of the mind that have their first conception by mis-dread*«), jetzt durch einen »anderen« Kummer genährt und am Leben erhalten würden (»*have after-nourishment and life by care*«). Was ursprünglich für ihn einen Zustand reiner Angst darstellte, in dem er nicht wusste, wie er handeln müsse (»*And what was first but fear what might be done*«), habe sich allmählich in einen Zustand der Betrübnis darüber verwandelt, dass es doch nie passiert wäre (»*Grows elder now and cares it be not done*«). So also stehe es um ihn (»*And so with me*«), er sei zu unbedeutend, um sich mit dem mächtigen Monarch zu messen (»*the great Antiochus 'Gainst whom I am too little to contend*«). Dieser könne seinen Willen immer in die Tat umsetzen (»*Since he's so great can make his will his act*«). Der Monarch [Cecil/Elisabeth] könne annehmen, dass er, [Perikles/Marlowe/Shakespeare] ihrer beider gemeinsames Geheimnis ausplaudern werde, obwohl er geschworen habe, zu schweigen (»*...will think me speaking, though* ***I swear to silence***«). Falls der Monarch über »seine Unehrenhaftigkeit« argwöhnen sollte (»*if he suspect I may dishonour him*«), lohne es nicht, ihm zu versichern, dass er ihn verehre (»*nor boots it me to say I honour him*«). Er grübelt darüber, was passieren könnte, wenn etwas

bekannt würde. Was könnte Cecil erzürnen? (»*and what may make him blush in being known*«). Cecil würde sicher jeden Weg blockieren, über den es bekannt werden könnte (»*He'll stop the course by which it might be known*«), und er würde das Land mit unfreundlicher Gewalt überziehen (»*with hostile forces he'll o'erspread the land*«). Er würde durch drohende Signale so mächtig erscheinen (»*and with the ostent of war will look so huge*«), dass im Lande jeder Mut verscheucht würde (»*amazement shall drive courage from the state*«). Die Menschen wären schon besiegt, bevor sie überhaupt Widerstand leisten konnten (»*Our men be vanquish'd ere they do resist*«), und es würden Unschuldige bestraft, die niemals an ein Vergehen gedacht hätten (»*and subjects punish'd that ne'er thought offence*«). Wer würde sich um diese Menschen kümmern, wer hätte Erbarmen mit ihm (»*Which care of them, not pity of myself*«), der er selbst nur jene (Baum)Krone darstelle (»*who am no more but as the tops of trees*«), die die Wurzeln schützten, aus denen sie wüchsen (»*which fence the roots they grow by and defend them*«)? All diese Gedanken zehrten an ihm, ließen seinen Geist dahinsiechen (»*makes both my body pine and soul to languish*«) und bestraften im Voraus das, was ihn strafen sollte *(»and punish that before that he would punish*«).

Die Freunde (Helicanus, Lords) kann man als des Dichters innere Abwehr vor seinen trüben Gedanken auffassen. Er werde bewundert, man wünsche seiner »geheiligten Brust« Freude und Trost (»*joy and all comfort in your sacred breast*!«) und gebe ihm zu bedenken, dass er friedvoll und gelassen bleiben möge, bis er nach Hause zurückkehren könne (»*and keep your mind, till you return to us, peaceful and comfortable!*«). Er solle unbedingt Ruhe bewahren (»*Peace, peace*«) und all seine Eloquenz in seine Worte (und Texte) legen (»*and give experience tongue*«). Seine Worte sollten den König beschäftigen, indem sie ihm schmeichelten (»*they do abuse the king that flatter him*«), denn sein Schmeicheln wirke wie ein sanfter Wind auf die Untat (»*For flattery is the bellows blows up sin*«). Der Gegenstand, mit dem er ihm schmeichle, brauche nur ein Funke zu sein (»*The thing which is flatter'd, but a spark*«), der beim König stärkere Hitze und Glut entfache (»*To which that blast gives heat and stronger glowing*«). Ein ergebener, geziemender Tadel passe den Königen, da auch sie Menschen seien, die irren könnten (»*Whereas reproof, obedient and in order Fits kings, as they are men, for they may err*«).

Indiz 11: »*Such fear so grew in me, I hither fled*«

Die Szenen 2 und 3 des ersten Aktes lassen erkennen, dass Perikles [alias Shakespeare/Marlowe] auch im Exil nicht wusste, wie er sich zukünftig entscheiden solle. Auf die Frage an seine Ratgeber, was sie an seiner Stelle täten (»*what wouldst thou have me do*?«), bekommt er stets den Rat, seine Sorgen, an denen er selbst schuld sei, mit Geduld zu ertragen (»*to bear with patience such griefs as you yourself do lay*

upon yourself«).
Er erklärt noch einmal, dass ihm zu Hause der Tod ins Angesicht geblickt habe (»*Attend me, then*: *I went to Antioch where as thou know'st, against the face of death«)*. Da der Monarch [Cecil] sanft und nicht grimmig mit ihm umgegangen sei, sei er misstrauisch geworden und habe Angst verpürt oder Bedrohung gewittert. Als der Tyrann [Cecil] ihn zu küssen schien, sei eine solche Furcht aufgekommen (»*tis time to fear when tyrants seem to kiss*«), dass er das Land verließ (»*Such fear so grew in me, I hither fled*«).
Diese Worte lassen erahnen, dass Marlowe England nicht verlassen musste, sondern dass er dies aus freien Stücken wegen seiner Furcht vor William Cecils zunehmender Unberechenbarkeit tat. Im Exil (»*and, being here*«) habe er nachgedacht, was eigentlich passiert war und was folgen könnte (»*bethought me what was past, what might succeed*«). Er hätte Cecil tyrannisch erlebt (»*I knew him tyrannous*«) und er war sich bewusst, dass Ängste von Tyrannen mit dem Alter zunähmen (»*and tyrants' fears decrease not, but grow faster than the years*«). Der Monarch würde ohne Zweifel argwöhnen (»*and should he doubt it, as no doubt he doth*«), dass er, Perikles [Shake-speare/Marlowe], Gerüchte streuen könnte (»*that I should open to the listening air*«), welch edle Prinzen er »auf dem Gewissen« habe (»*how many worthy princes' bloods were shed*«), um sein Verhältnis zur Kirche als unbefleckt erscheinen zu lassen (»*to keep his bed of blackness unlaid open*«). Um all solche Zweifel zu kappen, werde Cecil [wenn das Komplott herauskäme] das Land »aufrüsten« (»*to lop that doubt, he'll fill this land with arms*«) und vorgeben, dass Marlowe (Perikles) ihm übel mitgespielt habe (»*and make pretence of wrong that I have done him*«).

Er hat tausend Zweifel (»*Musings into my mind, with thousand doubts*«), und weiß nicht, wie er diesen Gedankensturm beenden könnte, bevor er überhaupt beginne (»*how I might stop this tempest ere it came*«), und findet wenig Trost, um seine Zweifel zu lindern (»*and finding little comfort to relieve them*«). Seine Ratgeber [seine »komplementären« Stimmen] glauben zu erkennen, dass er sich mit Recht vor England fürchten müsse (»*freely will I speak. Antiochus you fear and justly too, I think, you*«) und dass man ihm öffentlich oder durch geheimen Verrat (»*who either by public war or private treason*«) nach seinem Leben trachten könnte (»*will take away your life*«). Sie raten ihm deshalb, erneut für längere Zeit an einen unbekannten Ort zu fliehen (»*Therefore, my lord, go travel for a while*«), bis Wut und Zorn des Regenten vergessen seien (»*till that his rage and anger be forgot*«) oder bis das Schicksal das Leben des Regenten beendet habe (»*or till the destinies do cut his thread of life*«). Perikles beschließt, seinen momentanen Aufenthaltsort erneut zu wechseln und nach Tarsus zu ziehen (»*I now look from thee then, and to Tarsus*«). Seinen weiteren Weg wolle er davon abhängig machen, was er von seinen Freunden erfahre (»*intend my travel, where I'll hear from thee*«) und von welchen

Nachrichten er seine Entscheidungen abhängig mache (»*and by whose letters I'll dispose myself*«).

Marlowe muss offensichtlich auch auf dem Festland stets eine gewisse Furcht vor Nachspürungen und Verfolgungen der englischen Krone mit ihrem ausgeklügelten Nachrichtendienst verspürt haben. All diese freimütigen »autobiografischen Textindizien« lassen erahnen, warum das Theaterstück »Pericles« nicht in die First oder Second Folio aufgenommen werden durfte.

Indiz 12: Ankunft in ***Pentapolis***

Welchen genauen Ortswechel er mit »Pentapolis« meinte, bleibt offen, da es verschiedene Regionen mit diesem Namen gab. Möglicherweise meinte er das Exarchat von Ravenna auf der adriatischen Seite von Italien mit seinen fünf Küstenstädten.

Indiz 13: *Geteilte Identität –* ***Marigold*** *(Marlowe) und* ***Violet*** *(Shakespeare)*

In der ersten Szene des vierten Akts schimmert die Zweigeteiltheit des Dichterlebens (zuerst Marlowe als Ringelblume [*marigold*] dann Shakespeare als Veilchen [*violet*] durch, die sowohl auf dem Titelblatt John Bodenhams »Bel-vedere, The Garden of the Muses« (1600, S.Seite 515) als auch auf William Warners »A Continuance of Albions England« (1606, S.Seite 613) zu sehen ist. Das Emblem zeigt neben zwei von der Sonne beschienenen »Erhebungen« zwei Blumen, links eine Ringelblume, rechts ein Veilchen, dazwischen einen einzelnen Baum (Einzelheiten zu der Symbolik, Bild S.Seite 515).

Auszug aus Akt IV, Szene 1**:** (Perikles)

> *»To strew thy green with flowers***:** *the yellows, blues, The* ***purple violets, and marigolds, Shall as a carpet hang upon thy grave,*** *While summer-days do last. Ay me! poor maid, Born in a tempest, when my mother died, This world to me is like a lasting storm, Whirring me from my friends.«*

Indiz 14: Shakespeare's Pericles und ***George Wither***

In Pericles (Akt II/Scene 2) treten nacheinander sechs Ritter auf jeweils mit einer Tafel, die ein Emblem und ein Motto trägt. Thaisa, die Tochter von Simonides, des Königs von Pentapolis, hat das Ehrenamt, das Sinnbild jeder dieser Tafeln zu deuten. Die Beschreibung von Bild und Text mancher dieser Tafeln stimmen exakt mit denen in Geoffrey Whitney/George Withers Emblem-Büchern überein. Dies kann nicht zufällig passiert sein. (Zur Bedeutung von Whitney/Wither, Kapitel 11, S.Seite 589ff)

Shakespeare's »Pericles, Prince of Thyrus« umgab von Anbeginn eine Reihe schwieriger, ungelöster Fragen. Erst bei Akzeptanz einer Identität zwischen Shakespeare und Marlowe scheint die in diesem Abschnitt gegebene »autobiographische« Interpretation von Textanteilen in der Lage, die jahrhundertealte Diskussion aufzulösen.

Sie kann

- ▷ die historische Debatte um den Autor von Pericles selbst,
- ▷ die Frage um den Grund des Nichterscheinens von Pericles in der First und Second Folio,
- ▷ das bizarre Problem der Textparallelen zwischen dem Shakespeare Drama »Pericles«, der Pericles Novelle (1608) von **George Wilkins**[108](Seite 416) und Überschneidungen zu Laurence **Twyne's** »The Pattern of Painfull Adventures« (1594)
- ▷ die Wertigkeit von George Wilkins Person und Werken[109],
- ▷ die Frage um Entstehungszeitpunkt und autobiografischen Kontext von Pericles

und vieles mehr einer plausiblen Deutung zuführen.

Coriolanus

Die Tragödie »Coriolanus« schildert den tragischen Sturz eines edlen, großen Kriegers, der siegreich im Krieg, aber unfähig im Frieden war, seine Überlegenheit gegenüber der Gesellschaft zu bezähmen. Shakespeare formt in »Coriolanus« die Persönlichkeit eines genialischen, herausragenden Mannes, der an seiner »antisozialen« Herausgehobenheit scheitert, in seinem eigenen Land verfemt und schließlich ins Exil verbannt wird. Er kommt über diese Kränkung nicht hinweg und will sich an seinem Land rächen. Hin- und hergerissen zwischen seinen eigenen individuellen Wertvorstellungen und komplementären »sozialen« Werten, vertreten durch seine Mutter, gelangt Coriolanus zu der Einsicht, dass der »äußere Sieg« nicht sein Weg sein kann. Dieser motivische Hintergrund enthält nicht nur alle Ingredienzien für den eigentlichen Text, sondern auch für das Schicksal Marlowe's

Coriolanus erschien erstmals in der »First Folio« (1623, sieben Jahre nach Shakspere's Tod). Es gibt keine Hinweise, dass die Tragödie zuvor irgendwann aufgeführt wurde. Von wem der Herausgeber der »First Folio« Edward Blount (S.436) das Manuskript bekam, ist nicht bekannt, am ehesten von dem Dichter selbst, mit dem er als Verleger lange verbunden war. Es erscheint nicht plausibel, dass Shakspere's Geschäftspartner und Schauspieler »John Heminges« und »Henry Condell« über das Stück verfügten.
Der Dichter bediente sich der historischen Sagengestalt um Gnaeus Marcius Coriolanus (505–488 v. Chr.). Dieser war ein römischer Held und Feldherr, dessen Stolz und Starrsinn zu Auseinandersetzungen mit den Plebejern führte. Aus Rom verbannt, führte er einen Krieg gegen seine eigene Heimatstadt, den er erst auf

108 Pseudonym oder Tarnname von Marlowe/alias Shakespeare s.Kap.11. -Der Name lässt sich mit der Figur des jungen Schäfers Wilkin in W.Basses (Seite 516ff)»The Pastorals«(1653) assoziieren

109 George Wilkins, ▷Three Miseries of Barbary(1607);▷ Jest to make you Merie(1607), ▷The travailes of three English Brothers (1608)

Bitten seiner Mutter abbrach. Man kann annehmen, dass Shakespeare diesen Stoff für eine dramatisierte »metaphorische« Darstellung persönlicher Lebensmotive wählte. Ähnlich wie im »Wintermärchen«, in »Perikles« oder in »Cymbeline« spielt die Auseinandersetzung mit dem eigenen biografischen Hintergrund, wie die Indizien im Folgenden zeigen sollen, eine nicht zu übersehende Rolle.

Indiz 1: »*Who deserves greatness, deserves your hate*«

In »Coriolanus« taucht, ähnlich wie in »Perikles«, in den »Sonetten« und in anderen Stücken, das »dialektische« Textmotiv auf, das sich Marlowe bereits während seines Studiums in Cambridge auf sein Porträt malen ließ**:** »Quod me nutrit, me destruit« (Details S.Seite 192f.). In »Coriolanus« sagt Marcius »W*ho deserves greatness, deserves your hate.*« Dieses komplementäre Motto ist eines der beherrschenden Lebensmotive Marlowe's und des Stückes**:** Wer ein Genie genannt werden kann, hochbegabt, von überragendem Talent, läuft stets Gefahr, als überlegen, abgehoben und stolz zu gelten. Wer Größe verdient (»*Who deserves Greatness*«), kommt in den Konflikt mit der Mehrheit (»*deserves your hate*«).

Indiz 2: »*to keep in awe*«

Richard Baines bezichtigte Marlowe wenige Tage vor seinem Tod, gesagt zu haben, der Grund für die Entstehung der Religion sei, den Menschen in Furcht zu halten (»*that the first beginning of religion was only to* ***keep men in awe****«).*
Auch in der ersten Szene des ersten Aktes kommt dieses Motiv (ähnlich wie auch in »Perikles«) vor, allerdings in der positiven Umkehrung**:** die Machthaber müssen sich der Götter bedienen, um die Menschen in Furcht zu halten, wer sonst würde für sie sorgen (»*under the gods,* ***keep you in awe****, which else would feed on one another?*«).

Indiz 3: »*Gargantuan minde, the highest minde ever*«

Das Grundthema der Tragödie »Coriolanus« ist – ähnlich wie in Goethes »Torquato Tasso« – der Gegensatz zwischen künstlerischer Einmaligkeit, Glauben an eigene Größe und Unersetzbarkeit auf der einen Seite (»Erlaubt ist, was gefällt«) und den Interessen der Gesellschaft auf der anderen Seite (»Erlaubt ist, was sich ziemt«). Der Dichter legt in »Coriolanus« seine eigene Lebensproblematik als Parabel nieder: Es ist der unauflösbare Konflikt zwischen individueller Größe und dem »Mittelmaß« [Durchschnitt] einer Gesellschaft, zwischen Individuum und Masse, an dem Marlowe scheiterte. Entsprechend ist die Beschreibung des Charakters von Coriolanus ein »psychologisches« Selbstportrait des Dichters [Marlowe / alias Shakespeare]. Für den Fortgang des Stückes selbst und insbesondere für einen Feld- und Kriegsherrn allein würde »Coriolanus« wenig Sinn ergeben.
Die außergewöhnlichen Charaktereigenschaften seines Genies, das seiner Zeit um

Welten voraus war, sind für Marlowe erkennbar und belegbar und passen recht genau zu seiner anzunehmenden Persönlichkeit. Nichts ähnliches ist für Shakspere erkennbar, bekannt oder denkbar.

Gabriel Harveys zeitgenössische Beschreibung von Marlowe's außergewöhnlichen Charakter- und Persönlichkeitseigenschaften ist in diesem Zusammenhang die bezeichnendste und treffendste. Er schrieb seine Gedanken im September 1593 anlässlich des ihm berichteten Todes von Marlowe nieder, der für ihn das wichtigste Ereignis des Jahres 1593 zu sein schien (»*The mightiest miracle of Ninety Three*«), in seinem Gedicht »GORGON, or the wonderfull yeare« (S.Seite 185). Er vermutete, dass die damals wütende Pest Marlowe dahingerafft habe (»*that plague themselves*: *for faint harts plague themselves … the graund Disease disdain'd his toade conceit, and smiling at his Tamberlaine contempt«).*

Einerseits beschreibt Harvey in diesem »Nachruf« Marlowe (damals in seinem 30. Lebensjahr) als höchsten Geist, der je die Literatur beherrschte (»*Magnifique minds … Bred of gargantuan race,* [nach Rabelais' berühmten Riesen Gargantua] *… whose mind triumph'd on Kent … that gargantuan minde, the highest minde that ever haunted Powles*«[110]*),* als jemanden, der den »Himmel überwand« (»*sky-surmounting*«), als unbeirrbar und mutig (»*He that nor feared God, nor dreaded Div'll breath*«). Andererseits sei er mit einem abscheulichen Dünkel behaftet (»*his toade conceite*«), stolz und arrogant gewesen (»*the haughty*[111] *man extolled his hideous thoughts, and gloriously insultes upon poor soules*«), ein »überhebliches Ich« (»*...nor ought admired, but his wondrous selfe*«) und eitel wie ein Pfau (»*Like Junos gawdy bird prowdly stares on glittring fan of his triumphant taile*«).

Der Dichter beschreibt die Charaktereigenschaften von Coriolanus (seine eigenen!) facettenreich und sowohl aus der Sicht der Bewunderer als auch der Gegner, wobei er den Kritikern naturgemäß niedere Motive unterstellt. Er konnte Coriolanus in solch einer überhöhten Weise darstellen, da niemand die Figur mit (s)einer realen Person in Verbindung gebracht hätte.

Einige Beispiele für die [Selbst]Darstellung von Coriolanus' Überlegenheit:

Marcus:	*He has* ***no equal***
Marcus:	*Being moved, he will not spare to* ***gird the gods.***
Sicinius:	***Such a nature****, Tickled with good success, disdains the shadow.*
Brutus:	***Fame*** *… in whom already he 's well graced.*
Brutus:	*Better be held nor more attained, than by a* ***place below the first.***
Valerius:	*In troth ther's* ***wondrous things spoke of him****.*
Sicinius:	*At some time when* ***his soaring insolence*** *shall touch the people*

[110] Mit »Powles« ist der Kirchhof der St. Paul's Kathedrale, das literarische Zentrum Londons, gemeint.
[111] SOED: haughty: 1) high in one's own estimation, proud arrogant, Imposing in aspect; 2) of exalted character, style or rank, high-mided aspiring of exalted courage; 3) High in literal sense (1623).

Sicinius: *If he be put upon't; and that's as easy as to set dogs on sheep – will be* ***his fire*** *to kindle their drys rubble; and their blaze shall darken him forever.*

Brutus: *(…) as he pass'd*: *the nobles bended As to Ioues Statue, and the Commons made A Shower, and Thunder, with their Caps, and Showts*: ***I neuer saw the like.***

Cominius: *He is their god, he leads them as a thing* ***made by some other deity*** *than nature; that shapes man better.*

In Akt III/3 wissen die Gegner und Widersacher, dass man Coriolanus leicht zum Zorn reizen könne, da er gewohnt sei zu siegen und sein Widerspruch ihm Geltung verschaffe (»*put him to scholer straight, he hath been us'd ever to conquer, and to have his worth of contradiction*«). Sei er einmal aufgebracht, fände er nicht mehr zur Mäßigung zurück. Dann spräche er aus, was er auf dem Herzen habe (»*being once chaf'd, he cannot be rein'd again to temperance; then he speaks, what is in his heart*«). Da gäbe es genug, womit man sein Genick brechen könne (»*and that's is there which looks with us to break his neck*«).
Die »machiavellistische« Überlegenheit hat Marlowe realiter sein tragisches Schicksal beschert. Seine Fähigkeit zur Selbstreflexion hat ihn nicht davor geschützt.

Indiz 4: »***He has deserved worthily of his country, and his ascent is not by such easy degrees***«

Ein Ratsdiener (2nd Officer) bringt zum Ausdruck, dass Coriolanus seinem Land ehrenhaft gedient habe und er seinen Aufstieg nicht einfachen [Universitäts-]Auszeichnungen verdanke *(»He has deserved worthily of his country, and his ascent is not by such easy degrees as those*«), die andere ohne Achtung und Ruhm bekämen (»*having curteous to the people, bonneted without any further deed to have them*«).

Diese Beschreibung »seiner Verdienste« um England entspricht einer kaum verdeckten Anspielung auf den Brief des Kronrats an die Universität Cambridge im Jahr 1587, der zum Ausdruck brachte, dass man Marlowe den Master's Degree nicht verwehren dürfe. Marlowe erhielt ein sechsjähriges Stipendium der Universität Cambridge. Wie anders soll man diese Passage verstehen?

Ausschnitt aus dem Brief des Kronrats an die Universität Cambridge (1587):

> *»Whereas it was reported that »Christopher* ***Morley*** *… wherebie he had done her Majestie good service, & deserved to be rewarded for his fathfull dealinge*: *… and that he should be furthered in the degree he was to take this next Commencement …«*

Indiz 5: »***concealment, to hide your doings***«

Die Anspielungen auf seine notwendig gewordene Verborgenheit weisen auf die Situation von Marlowe hin und können nicht zufällig entstanden sein. Als Coriolanus in Akt I/9 sein eigenes Tun herunterspielt (»*I have done, as you have done, thats what I can … that's for my country*«), versucht Cominius, ihn zu überzeugen, dass seine Verdienste nicht verborgen d.h.»begraben« bleiben sollten (»*You shall*

not be the grave of your deserving«). Die Stadt müsse ihren Vorteil darin erkennen (»*Rome must know the value of her own*«), seine Verdienste dürften nicht geheim bleiben, es wäre eine Verheimlichung, schlimmer als ein Diebstahl, nichts weniger als eine Verleumdung, wenn man seine Werke verbergen und all seine Leistungen verschweigen würde (»*'twere a concealment worse than a theft, no less than a traducement, to hide your doings; and to silence that*«), die zum Höchsten seines Lobes für ihn bürgten. Dies wäre zu anspruchslos (»*which, to the spire and top of praises vouch'd, would seem but modest«).*
Die Geschichte eines römischen Feldherrn passt nicht recht zu diesem augenfälligen Bild eines im Verborgenen Lebenden, dessen Werke verheimlicht werden. Erst wenn man hinter der Geschichte das Schicksal von Marlowe erkennt, werden die Analogien verständlich.

Indiz 6: »***Only that name remains«...»he forged himself a name over the fire***
Die psychologische Auseindersetzung des **C**ajus **M**arcius mit seinem neuen Namen Coriolanus (der am Ende allein übrig bleibt – »*Only that name remains*«) entspricht der kaum zu übersehenden Analogie zu Marlowe's Identitäts -und Namenswechsel. Herold verkündet, dass ***C***ajus ***M***arcius (man beachte die Initialen CM) einen neuen Namen bekomme**:** Coriolanus (»*with fame a name to Cajus Marcius, these in honour follows Coriolanus*«). Er werde nunmehr in Rom als berühmter Coriolanus begrüßt (»*Welcome to Rome renowned Coriolanus*«). Der Tatsache, dass Coriolanus über seinen »Namenswechsel« nicht erfreut ist, kann eine signifikante Bedeutung beigemessen werden. Der neue Name beleidige ihn (»*No more, it does offend my heart! Pray now, no more*«) [allegorisch] wegen des Verlustes seiner ursprünglichen Identität. Der Schmerz des Feldherrn über seinen neuen Namen erschließt sich vordergründig nicht. Erst in Bezug auf Marlowe, der seinen Namen aufgeben musste, ergibt das Ganze einen hintergründigen (biografischen) Sinn.

Auch die Mutter Coriolans [Volumnia, eine korpulente Frau(?)], hat mit dem neuen Namen ihre Schwierigkeiten (»*gentle Marcius, worthy Cajus and by deed-achieving honour* ***newly named,*** *What is it? Coriolanus must I call thee*«). Auf die Bemerkung, er möge den neuen Namen allzeit edel führen (»*Bear the addition nobly ever*«), antwortet Coriolanus, dass man glücklicherweise wegen seines schmutzigen Gesichts, das er waschen werde, nicht erkennen könne, dass der neue Name ihm die Schamröte ins Gesicht treibe (»*I will go wash, and when my face is fair, you shall perceive, wether I blush or no*«). Er glaube, diese Hürde übersteigen zu können (»*I mean to stride your steed*«), um ab jetzt für alle Zeit diesen hinzugefügten Namen [Shakespeare] aushalten zu müssen (»*and at all times, to undercrest your good addition name Coriolanus to the fairness of my power*«)

Mann mit »Kapuze« Ausschnitt aus Titelemblem von John Dickenson's »Greene in Conceit« (1598) Details s.Seite 615)

Während seiner Verbannung[112] besucht Coriolanus seinen edlen Widersacher Aufidius[113] (»Ben Jonson?«), der ihn zuerst nicht erkennt. Coriolanus erklärt, dass er ihm (leider) Verletzungen beigebracht habe. Dies komme auch in seinem neuen Namen zum Ausdruck, mit dem er als Gegenleistung für einen schmerzvollen Dienst von seinem undankbaren Land belohnt worden sei (»*My name is Cajus Marcius, who hat done to thee … great hurt and mischief; thereto witness may my surname, Coriolanus***:** *the painful service, the extreme dangers, and the drops of blood shed for my thank less country, are requited but with that surname«).*

Den Namen (Coriolanus/Shake-speare) könne man sich leicht merken, da er auf Arglist, Tücke und Missfallen hinweise. Aufidius müsse diesen Namen ertragen, (denn) nur er werde bleiben (»*a good memory and that witness of the malice and displeasure which you shouldst bear me****: only that name remains***«). Härte und Neid der Menschen, getragen von dem feigen Adel (»*the cruelty and envy of the people, permitted by our dastard nobles*«), hätten dazu geführt, dass ihn alle im Stich gelassen hätten. Das habe ihm »den Rest gegeben« (»*who have all forsook me, hath devour'd the rest«).* Der Adel duldete es, dass er durch die Stimmen des Volkes ausgegrenzt wurde (»*and suffered me by the voice of slaves to be Hoop'd out of Rome*«) – diese äußerste Not hätte ihn zu ihm geführt (»*Now this extremity has brought me to thy hearth*«). Cominius erläutert in Akt V/1, dass Coriolan sich jeden neuen Namen verbäte, da er damit ein Nichts sei, ein ruhmloses Wesen (»*forbade all names; he was a kind of nothing, titleless*«).

Dies alles wirkt authentisch und ergibt eine Analogie zur Situation Marlowe's, der sich gegen den Zwang, seine Identität aufzugeben zu müssen, gewehrt haben dürfte, bis er auf die Idee mit dem Namen Shakespeare kam (»*til he forged himself a name over the fire*« – man assoziiert unmittelbar den geschmiedeten Speer – »*Speare*«).

Indiz 7: »***Was a man ever this proud?«»A playmaker, and a Poet of scurrilitie«...***« Shakespeare setzt sich in »Coriolanus« intensiv mit dem Vorwurf anderer auseinander, er [als Coriolan] sei »**stolz**«[114] und arrogant. Begriffe wie »*proud*« (neun

[112] Marlowe, nimmt man Tobias Matthew als seinen Inkognito-Namen in England, kehrte mehrfach aus seinem Exil vom Festland nach England zurück (s.Seite 571ff.).

113 Am ehesten »Ben Jonson«. Man denke an den Bezug zu Ben Jonsons Übersetzung der Horaz Ode "Reconciliation" , Buch III/10
https://archive.org/stream/horacetranslateoohoragoog#page/n123/mode/2up/search/jonson

114 Ist es reiner Zufall, dass der vermeintliche Übersetzer Robert »Gentilis« (vgl.Seite 525) des Buches eines Florentiners »**Virgilio**« Malvezzi »Considerations upon the lives of Alkibiades and Coriolanus«(1650), die Hintergründe des Stolzes von Coriolan (»S.207 *Coriolanus termed proud..., and the cause of it«)* aufklärt?«

Mal), »*pride*« (vierzehn Mal), »*insolence*« (fünf Mal), »*disdain*« (vier Mal), »*proudly*« (vierzehn Mal) etc. durchziehen die Tragödie wie ein roter Faden.
Jene innere Abwehr gegenüber herausragenden, außergewöhnlichen Menschen wird nicht nur in dem genannten Zeitzeugnis von Gabriel Harvey deutlich (»*The haughty man extolled his hideous thoughts, and gloriously insultes upon poor soules*«), sondern auch in »The Theatre of God's Judgements« von Thomas Beard (Seite 142). Er repräsentierte die herkömmliche Abwehr gegenüber einem Genie, die in dem Konflikt von Coriolanus abgebildet ist. Coriolanus als Dichter war sich bewusst, dass sein überragendes Talent die Gefahr mit sich brachte, von anderen als stolz und hochmütig wahrgenommen zu werden.

Einzelaussagen (aus unterschiedlichen Szenen):

▹Marcus:	*Was a man ever this **proud**?*
▹Marcus:	*He is grown to **proud** to be valiant*
▹Sicinius:	*But I do wonder His **insolence** can brook to be commended*
▹Brutus:	*He is poor in no one fault but stored with all especially in **pride***
▹Brutus:	*… and topping all others in **boasting***
▹Menenius	*You blame Marcus for being **proud***
▹Menenius:	*Yet you must be saying, Marcus is **proud**; who, in a cheap estimation, is worth all your predecessors since Deucalion.*
▹Sicinius :	*At some time when his soaring **insolence** shall touch the people*
▹Sicinius:	*He cannot temperately transport his honours*
▹First officer:	*Thats a brave fellow, but he's vengeance **proud** and loves not the common people*
▹Volumnia:	*The valiantness was mine, thou suck'dst it from me* *But owe thy **pride** yourself*
▹Volumnia:	*Yo are **too absolute**, though therein you can never be too noble.*

George Wither (in diesem Buch vielfach als Tarnname von Marlowe/Shakespeare erkannt) reflektiert im Vorwort zu seinem erfolgreichen »Withers Motto, Nec habeo Nec careo Nec curo[115]« 1621(S.Seite 593f) das Problem seines Stolzes:

»To any body« [Vorwort zu »Withers Motto« (1621)] Ausschnitt
*...Proud Arrogance (I know) and enough too; will be layd to my charge. But those who both know me, and the necessitie of this Resolution, will excuse me of it. The rest (if they mis-censure me) are part of those things, **I care not** for.*

Indiz 8: »*banishment … exile*«

Auch die Themen »Verbannung« und »Exil«, die Kränkung über den Verlust des

[115] George Wither: Withers Motto, Nec habeo Nec careo Nec cureo 1621. [Ich habe nicht, ich begehre nicht, ich sorge mich nicht] Online Version: http://www.archive.org/stream/juveniliao1withgoog#page/n11/mode/2up

Lebensentwurfes kommen in so vielen dramatischen Äußerungen, in so vielen psychologischen Schattierungen zum Ausdruck und durchziehen »Coriolanus« wie ein roter Faden, dass es unwahrscheinlich ist, dass das Stück ohne diesen autobiografischen Hintergrund entstanden ist. So taucht das Wort »Verbannung« in unterschiedlichen Formen 21 Mal auf (vier Mal als »*banish*«, 13 Mal als »*banished*«, vier Mal als »*banishment*«), das Wort »*exile*« vier Mal.[116]

Coriolanus'[Marlowe's] Entwicklung, seine Verfemung, Verurteilung und Verbannung und die Folgen, die sie für ihn hatten, füllen einen erheblichen Teil der Tragödie. Die Aussage des ersten Patrizier, dass Coriolanus sein eigenes Glück zerstört habe (»*This man has marred his fortunes*«), ergänzt Menenius komplementär damit, dass seine Natur zu edel für diese Welt sei (»*his nature is too noble for this world*«).
Wenn Coriolanus im Hinblick auf seine Verurteilung formuliert, dass sie ihm jetzt alles um die Ohren hauen und ihn mit dem Tod durch das Rad bedrohten (»*let them pull all about mine ears; present me death on the wheel*«), so erinnert dies an die realen mittelalterlichen Inquisitionsmethoden, die auch bei Marlowe angewendet worden wären.

Indiz 9: »*When he might act the woman in the scene, he proved best man i' the field*«

»Coriolanus« repräsentiert auf der Vordergrundsebene einen »kriegerischen «Helden, lässt aber auf einer tieferen Ebene unschwer einen »künstlerischen« Helden, einen Dramatiker und Theatermenschen erkennen. Brutus beschreibt in Akt II/1 die mächtige Außenwirkung von Coriolanus. Dabei wird deutlich, dass er nicht einen Feldherrn, sondern einen Dichter und Dramatiker beschreibt, der viele, besonders weibliche Personen, in seinen Bann schlug**:** Jeder Mund spräche von ihm, die getrübten Augen (die Älteren) trügen Brillen, um ihn zu sehen (»*All tongues speake of him, and the bleared sights are spectacled to see him*«). Die Amme rede von ihm (von seinen Stücken) (»*Your prattling nurse into a rapture, while she chats him*«). Die Küchenmagd erklettere die Bänke des Hauses, die bis zum Dach gefüllt seien (»*Clambring the walls to eye him***:** *Stalls, Bulkes, Windowes, are smother'd vp, Leades fill'd … With variable Complexions; all agreeing in earnestnesse to see him*«). Nie gesehene Leute wollten noch Platz finden (»*Doe presse among the popular throngs, and puffe to winne a vulgar station*«), um in diesem Wirrwar Phoebus' Küsse zu sehen (»Of *Phoebus burning Kisses***:** *such a poother*«).
All dies passt nicht zu einem Feldherrn. Phoebus [Beiname des Apollo] steht für

116 Es kann kaum ohne Bedeutung für die Frage sein, wer Francis Meres wirklich war, wenn er in »Palladis Tamia« (1598- S.235 unter »Banishment«) formuliert**:** »*So* ***banishment*** *guided with the rules of Philosophie becometh more tolerable(…)so* ***Coriolanus*** *was more beloved of the Volscians among whome hee lived in* ***exile****, then of the Romanes with whom he was citizen (*s.Seite 512*)*

den Gott der Künste, insbesondere der Dichtkunst und der Musik, keinesfalls für einen Krieger. Hier wird unzweifelhaft ein Dichter beschrieben, der sich – einem fremden Gott gleich – in einen Menschen verwandelt und ihm Anmut verleiht (»*Were slyly crept into his humane powers, And gave him gracefull posture*«). In der Kunst geht es in der Regel um Anmut (»*graceful postures*«), nicht aber bei Feldherren in der Kriegskunst.
In Akt II/2, in der man über Coriolanus' Jugend erfährt, wird deutlich, dass der Autor die Analogie zu einem Dichter im Hinterkopf gehabt haben muss. Cominius klärt über Coriolanus' Leistungen auf, über die man nicht geringschätzig reden solle (»*The deeds of Coriolanus should not be utter'd feebly*«). Den Mann, von dem er spräche, wiege in aller Welt kein andrer auf *(»if it be, The man I speak of cannot in the world be singly counterpoised*«). Wenn er auf der Bühne eine Frau spielte, sei er der Beste in seinem Bereich (»*When he might act the woman in the scene, he proved best man i' the field*«). Shakespeare sucht die Entsprechung des mutigen Feldherrn in dem Dichter und der Bühne, die Analogie des Dichters zu Coriolanus kann ungehemmt durchscheinen.

Indiz 10: ***Coriolanus, Tarquin und Marlowe***

Warum das Versepos »Lucretia« (1594) Marlowe's erstes unter seinem Pseudonym »Shakespeare« »***neu***« konzipiertes Werk gewesen sein muss, wurde an anderer Stelle ausführlich erläutert (S.Seite 299). In »Lucretia« verarbeitete Marlowe in der Figur des Tarquins seinen Sturz anhand der Metapher der Schändung der Lucretia.
Die Einbeziehung von »Tarquin« in den Monolog des Cominius (Akt II/2), in dem dieser die Vorzüge und den Werdegang des Feldherrn Coriolanus schildert, erfüllt ohne Zweifel eine Absicht**:** Der Dichter signalisiert eine personale Identität zwischen Tarquin und Coriolanus (»*beyond the mark of others … The man I speak of cannot in the world be singly counterpoised. At sixteen years, when Tarquin made a head*[117] *for Rome, he fought beyond the mark of others*«).
Coriolanus ist Tarquins zweites Selbst, beide repräsentieren hier sich begegnende Identitäten von Marlowe (»*Tarquin's self he met. And struck him on his knee***:** *in that day's feats, When he might act the woman in the scene, He proved best man i' the field*«). In seinen frühen Tagen verkörperte Marlowe weibliche Rollen am Theater

Indiz 11: Jugend als Page...*how honour would become such a person*

Die Mutter (Volumnia) berichtet über ein einschneidendes Erlebnis ihres Sohnes aus der Kindheit. Diese authentisch wirkende Schilderung hat mit gewisser Plausibilität einen autobiografischen Hintergrund, der für das Stück vordergründig

[117] SOED**:** »head«**:** Put the person for himself (1535).

nicht wichtig wäre. Als sie einen Tag lang, während das Flehens des Königs, ihren Sohn »herzugeben«, nicht eine Stunde ihren Blick von ihrem Kind abwenden konnte (»*When for a day of kings' entreaties a mother should not sell him an hour from her beholding*«), da bedachte sie, wie bedeutend ihr Sohn werden würde (»*I, considering how honour would become such a person*«). Er wäre nicht besser als ein Gemälde, das an der Wand hängt, wenn Ruhm ihn nicht (be)rührte *(»that it was no better than picture-like to hang by the wall, if renown made it not stir*«). Sie sei erfreut gewesen, ihren Sohn zukünftig dort Gefahren suchen zu sehen, wo er wahrscheinlich Ruhm finden könnte (»*was pleased to let him seek danger where he was like to find fame«).*

Marlowe's Mutter dürfte den hochbegabten Sohn früh in die Obhut der Hocharistokratie (als Page?) gegeben haben. Diese Vermutung stimmt mit der Spekulation von Samuel Blumenfeld und eigenen Erkenntnissen (W.Basse Indiz16, S.Seite 525) überein, dass Marlowe den Höfling und Dichter Philip Sidney ab dem siebten/achten Lebensjahr als Page auf seiner dreijährigen Europareise (1572-1575) begleitet hat, die den Aufenthalt in Paris während der Bartholomäusnacht einschloss und Marlowe den Anlass zum Schreiben des »Massakers von Paris« gegeben haben dürfte (S.Seite 278).

Heinrich VIII.

Das Historiendrama Heinrich VIII., »The Famous History of the Life of King Henry the Eighth« soll circa 1612/13 entstanden sein. Gedruckt erschien es erstmals in der »First Folio« (1623). Bis dahin trug es den Namen »All is True«. Es soll in Kooperation mit John Fletcher entstanden sein. Experten diskutieren, ob es deutlich früher geschrieben, aber zurückgestellt wurde, da es die Scheidung von Katharina von Aragon und Heinrich VIII., den Eltern von Königin Elisabeth, behandelt.

In »Heinrich VIII.« taucht eine Figur namens »Capucius« auf, hinter der der Autor selbst (Marlowe/Shake-speare) zu vermuten ist. Folgende Argumente lassen sich dafür anführen**:**

- Der Name »Capucius« steht für eine Figur, die sich verbergen musste, [unter einer »Kapuze«].
- Der späte, kurze Auftritt von Capucius ergibt für den Handlungsablauf selbst keinen zielführenden Sinn, da er nur folgende Sätze zu sprechen hat.

1 »*Madame the same your servant.*«
2 »*First mine own service to your grace; the next*
The kings request that I would visit you
Who grieves much for your weakness, and by me
Sends you his princely commendations
And heartily entreats you take good comfort.«

3 »Madam in good health.«
»Most willing, madam.«
4 »By heaven, I will, or let me lose the fashion of a man.«

- ▹ Der Auftritt bei der sterbenden Königin (»*There is staying a gentleman to see you*«) erreicht seine Signifikanz erst, wenn man ihn als einen autobiografischen Einschub des Dichters als späte Ehrenerklärung, Entlastung, Entschuldigung gegenüber Königin Elisabeth begreift, der er seine dauerhafte Ungnade verdanke.
- ▹ Wenn die Königin (hier als Königinmutter) auf dem Totenbett einen Gentleman einlässt, der um Gehör bittet und als »*ambassador*« bezeichnet wird (was Marlowe in seiner Anonymität posthum treffend kennzeichnet), so hat dies eine spezifische Bedeutung.
- ▹ Wenn Shakespeare die Königin ausrufen lässt, dass sich die Zeiten und Ansprüche während ihrer Regentschaft seltsam verändert hätten (»*The times and titles now are alter'd strangely*«), seit sie zum ersten Mal von ihm erfuhr (»*since first you knew me*«), macht er deutlich, dass er vor langer Zeit mit ihr in Berührung gekommen ist.
- ▹ Wenn die Königin auf dem Totenbett Capucius fragt, was ihn am Ende herführe, so nennt er zwei Gründe**:** sein »(Dienst-)Verhältnis« zu Ihr (»*first, mine own service to your grace*«) und seinen Wunsch, dass sie Trost finde (»*and heartily entriets you take good comfort*«). Wie die Unterlagen ausweisen, stand Marlowe mittels William Cecil in Diensten der Königin.
- ▹ Capucius [Marlowe/alias Shakespeare] lässt die Königin zum Abschied aussprechen, was er denkt**:** Der Trost komme jetzt, so kurz vor dem Sterben, zu spät (»*the comfort comes too late*«). Denn jetzt erschiene es wie eine Begnadigung **nach** der Hinrichtung (»*T'is **like a pardon after execution***«).
  Der tiefere metaphorische Sinn dieses außergewöhnlichen Satzes kann kaum verstanden werden und ist nur mit Marlowe's biografischem Hintergrund in Einklang zu bringen. Hätte die Königin ihn rechtzeitig begnadigt (»*given at time*«), dann wäre er gerettet worden (»*had cur'd me*«). Aber jetzt sei es zu spät, jetzt könne er keinen Trost mehr finden (»*the comfort comes too late*«).
- ▹ Die sterbende Königin wünscht Capucius zum Schluss (Akt IV, Szene 2) Wohlergehen (»*So may he ever do and ever flourish*«). Sie beendet diesen Wunsch erstaunlicherweise mit zwei Zeilen des Sonetts 71, das wie kaum ein anderes Sonett Marlowe's Schicksal, seine Verbannung und Flucht und den Verlust seines Namens darstellt (S.Seite 237f).

▹Katherine IV/2**:**
»So may he ever do and ever flourish
*When I shall **dwell** with **worms***
*And **my poor name** banish'd the kingdom.«*

▹Zum Vergleich die Zeilen aus Sonett 71:

3 »Give warning to the world that I am fled
*4 »From this vile world, with vilest **worms to dwell**«*
10 »When I perhaps compounded am with clay«
*11 »Do not so much as **my poor name** rehearse.«*

Timon von Athen

Das Theaterstück »Timon von Athen« wurde vor seiner Veröffentlichung in der »First Folio« (1623) nie gedruckt oder aufgeführt. Die historische Gestalt des griechischen Misanthropen Timon von Athen dürfte Shakespeare als Vorlage gedient haben. Die zentralen Themen des an Metaphern und einfachen Handlungssträngen reichen, zwischen Satire und Tragödie angesiedelten Werks sind Opportunismus, Einsamkeit und Launen des Schicksals. Manche Experten vermuteten zwei Autoren hinter dem Stück.[118] Berücksichtigt man die bittere Grundthematik und nicht nur den letzten Akt, in dem sich Timon mit seinem Ableben und seiner eigenen Grabinschrift beschäftigt *(»dont't seek my name*!« - s.auch S.441ff.), kann man ohne größere Schwierigkeiten nachvollziehen, dass der Dichter in „Timon" autobiografisches in seinem schöpferischen Einfallsreichtum parabelhaft abbildete[119], und dass ein »Shakespeare Mythos« entstehen musste: Ohne Einbeziehung der Marlowe'schen Autorschaft blieb der Nachwelt die Möglichkeit rätselhaft verwehrt, eine begehbare Brücke zwischen »Timon von Athen« und dem Schicksal des Autors herzustellen.

Die fünf Akte stehen parabelhaft für die Lebensstationen des Dichters: Akt I kann als sein künstlerischer Aufstieg, Akt II als die Krise, Akt III als der Absturz, Akt IV als sein Rückzug in Verbannung und Einsamkeit, Akt V als Resignation und Tod interpretiert werden. Es erscheint mir, bei Kenntnis aller dargestellten historischen Umstände und bei Berücksichtigung des bis zur Vollendung entwickelten Sprachvermögens des Dichters, kaum vorstellbar, dass »Timon von Athen« nicht als Parabel auf des Dichters Biographie zu begreifen ist. Aus der Analyse des 5.Akts mit der Befassung von Grabvortäuschung und Grabinschrift [rätselhaftes Epitaph, S.Seite 63ff.] lässt sich ableiten, dass sich Shakespeare/alias Marlowe früh mit der »Finalisierung« seines Komplotts bei voraussehbarem Ableben des ihn maskierenden Shakspere befasst hat. (»„Timon von Athen: Grab und Grabspruch, Metapher auf Marlowe's Leben" auf Seite 177, »„William Browne und John Cotgrave" auf Seite 178)

[118] Ernest Hunter Wright: The Authorship of Timon of Athens, New York 1910; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/authorshiptimonoowriggoog#page/n8/mode/2up,

[119] Vgl. u. a. Anne Lancashire: »Timon of Athens: Shakespeare's Dr. Faustus«, in: Shakespeare Quarterly 21 (1970), S.35–44.

Erster Akt: Timons Aufstieg – ***»one do I personate of lord Timons frame«***

In Akt I werden Timons Aufstieg und sein hohes Ansehen veranschaulicht. Zu Beginn treten gehobene, einflussreiche Bürger (»*Poet«, »Painter«, »Leweller«, »Merchant«, »Mercer*«) auf, die schildern, wie unvergleichlich sie Timon bewerten (*»a most incomparable man«).* Ein Dichter zum Beispiel berichtet, dass er in seinem Buchentwurf schreibe, wie Timon diese Welt bereichert habe (»*I have, in this rough work, shaped out a man, whom this beneath world doth embrace and hug with amplest entertainement*«) und mit seinem großen inneren Reichtum, seinem edlen Sinn umkleidete (»*his large fortune, upon his good and gracious nature hanging*«). Der Aufstieg von Timon erfolgte unter dem Blick von Königin Elisabeth (»*amongst them all, whose eyes are on this souvereign lady fix'd, one do I personate of lord Timons frame*«), die mit ihrer »elfenbeinernen Hand« sein Schicksal zu sich winkte (»*whom fortune with her ivory hand wafts to her*«). Der Dichter lässt durchblicken, wie Königin Elisabeth mit ihren »Günstlingen« spielte. Ihre Gnade bestand stets darin, ihre dienstbaren Männer gegen Rivalen auszutauschen (»*whose present grace to present slaves and servants translates his rivals*«).

Als einziger von allen »Niederen« sei er, Timon, vom Schicksal zum Thron hinaufgewunken worden (»*This throne, this fortune methinks with one man beckon'd from the rest below*«).

Zweiter und dritter Akt: Krise und Absturz**:** – ***»now Lord Timons happy hours are done«… »his days and times are past«***

Timons Güte und Edelmut konnten nicht dauern *(»it cannot hold, it will not!«).* Seine Zeit ging dahin (»*his days and times are past*«). Timon blieb zurück wie eine nackte Möwe (»*Lord Timon will be left a naked gull*«). Er konnte seinen Niedergang erst verstehen, als er ihn »am eigenen Leib« erlebte (»*He will not hear till feel*«). Sein Reichtum, mit dem er all sein Lob erwarb, schwand ebenso dahin wie seine Eloquenz, seine Sprache, von der dieses Lob herrührte (»*the means are gone that by this praise, the breath is gone where of this praise is made*«). Ein einziger »verheerender« kalter Wintertag[120] und tot waren diese Fliegen (»*one cloud of winter showers, these flies are couched*«). In »dialektischer« Weise kann Timon seinen Entbehrungen etwas abgewinnen (»*and, in some sort, these want's of mine are crowned*«). Er erkennt, dass seine Tugendhaftigkeit als sein Fehler gewertet wurde (»*every man has his fault, and honesty is his«).* Seine glücklichen Tage waren vergangen (»*now Lord Timons happy hours are done and past Timon is shrunk indeed*«).

Wie tugendhaft sich Timon auch bemühte, er erschien anderen doch niederträchtig und wurde mit denen verglichen, die mit religiösem Eifer ganze Königreiche in Brand stecken wollten (»*how fairly this lord strives to appear foul, takes virtuous co-*

[120] »Wintermärchen«, Indiz 21 s.Seite 401ff.

pies to be wicked, like those under hot ardent zeal would setwhole realms on fire«). Hier wird die ganze Wucht der »verleumderischen« Anklage gegenüber Marlowe deutlich, die zu seinem Sturz führte. So ging der Lauf freier Jahre zu Ende (»*and this is all a liberal course allows*«).

Vierter Akt: Vereinsamung und Rückzug – »***his wits are drowned and lost in his calamities***«…»***so noble a master falln***«

Schließlich musste er sich verbittert in die Isolation und ins Exil zurückziehen. Nichts konnte er noch von der Gesellschaft erwarten (»*that their society as their friendship be mereley poison*«), der Meister war gestürzt, er hatte alles verloren und keine Freundeshand, die ihn hielt (»*so noble a master falln, all gon and not one friend to take his fortune by the arm and go along with him*«). Sein armes »Selbst« entsprach dem eines Bettlers (»*his poor self, a dedicated beggar to the air*«), sein großes Glück war plötzlich sein tiefes Leid geworden (»*thy great fortunes are made thy chief afflictions*«). Sein Verstand und Geist gingen unter und verloren sich in seinem Elend (»*his wits are drowned and lost in his calamities*«). Die Stadt, in der er lebte, hatte seinen persönlichen Wert, seine großen Taten vergessen (»*How cursed Athens*[London] *mindless of my worth forgetting thy great deeds*«).

Von ihm, an dem zahllose Menschen hingen (»wie Blätter am Eichbaum«), hätten sich die Menschen durch einen einzigen Winterfrost gelöst (»*but my self … that numberless upon me stuck as leaves do on the oak, have with one winters brush fell from their boughs*«). Den Vergleich seines tiefen Sturzes mit der Loslösung der Bätter in einer (einzigen) kalten Nacht verwendet Shakespeare in fast identischer Weise in »Cymbeline« (s.auch Seite 406 und in Sonett 73, Seite 240).

Cymbeline (Akt III, Szene 3)**:**

»*then was I as a tree*
*Whose boughs did bend with fruit***:** *but in one night,*
A storm or robbery, call it what you will,
Shook down my mellow hangings, nay, my leaves«

Sonett 73**:**

»*When yellow leaves, or none, or few, do hang*
Upon those boughs which shake against the cold,
Bare ruin'd choirs, where late the sweet birds sang«

Fünfter Akt: Resignation und Tod**:** »***Here lies a wretched corse, of a wretched soul bereft … Seek not my name***«… »***the fortunes of former days*** «

Im letzten Akt denkt Timon über seine Situation und die letzten Dinge nach. Ein Dichterkollege spricht ihn auf seine Vereinsamung, auf seinen Rückzug, auf den Abfall seiner Freunde (»*Hearing you were retired, our friends having fall'n off*«) und auf die Undankbarkeit der Menschen an (»*thankless natures*«). Mit Worten sei die riesige Menge von Undank nicht zu überdecken (»*and cannot cover the monstrous*

bulk of this ingratitude with any size of words«). Timon antwortet dem Dichterkollegen resigniert und sarkastisch**:** Er möge sich entblössen, man könne dann ohnehin besser erkennen, wer er sei (»*let it go naked, men may see't better you are honest, by beeing what you are*«).
Die Senatoren stellen fest, dass Timon nicht immer so war. Zeit und Leid hätten ihn so verändert (»*it was time and griefs that framed him thus*«). Er könne wieder zu dem früheren Menschen werden, wenn das Glück früherer Tage ihm wieder hold sei (»*time, with fairer hand, offering the fortunes of former days, the former man may make him«).* Die Bitte der Senatoren, dass Timon aus seiner inneren Verbannung zurückkehre, ist vergebens, ebenso wie ihr Eingeständnis, dass sie ihn gröblich vergaßen (»*they confess toward the forgetfulness too general*«) und dass sogar der Staat (»*public body*«) den seltenen Fehler zugebe (»*which does seldom play the recanter*«), versagt zu haben und es Timon an Unterstützung habe fehlen lassen (»feeling *in itself a lack of Timon's aid, had sense withal of its own fail*«).
Timon bereitet sich auf sein Ende vor, er hat bereits seinen Grabspruch (»*I was writing of my epitaph*«) verfasst, den man zukünftig (»*to-morrow*«) zu sehen bekommen werde (»*it will be seen to-morrow*«). Sein »chronisches« Leiden am Leben beginne sich zu bessern (»*my long sickness of health and living now begins zu mend*«) und der Tod (das Nichts – »*and nothing*«) werde ihm alles bringen (»*brings me all the things«).* Man solle ihn nicht mehr stören (Flavius**:** »*Trouble him no further*«). Timon bekennt, dass man nicht mehr zu ihm kommen, sondern seiner Stadt vermitteln möge, er habe seinen »ewigen Landsitz«, seine letzte Ruhestätte errichtet (»*Timon has made his everlasting mansion*«), die auf dem umspülten Strand der salzigen Flut liege (am/im Meer?), dahin solle man kommen, um seiner zu gedenken (»*the turbulence surge shall cover***:** *thither come!*«).
Sein Grabstein solle den Menschen als Orakel dienen (»*let my grave-stone be your oracle*«). Dort [in Stratford!] werde man an unpassenden Worten vorbeigehen und den Text werde man nicht verstehen können (»*Lips, let sour word go by and language end*«). Man werde das Orakel nicht deuten. Man möge jedoch bedenken**:** Grabstätten seien nur Menschenwerk und sein eigener Tod werde der Menschen Gewinn sein *(»graves only be men's work and death their gain*«).
Ein Soldat glaubt nach aller Beschreibung, Timons Grab entdeckt zu haben (»*by all description this should be the place*«). Er ruft**:** »He da, wer ist hier?«, und fragt sich, warum keine Antwort kommt (»*No answer! what is tis?*«). Die fehlende Antwort aus dem Grabe bedeutet allegorisch, dass hier nicht der wahre Dichter liegt.
Timon ist zwar »offiziell« tot, ablesbar an dem Epitaph, aber jemand müsse seine »wahre« Lebensspanne ausgedehnt haben (»*who has outstrechted his span«).* Einige »Unbedarfte« mögen das Epitaph folgendermaßen lesen**:** Hier liege (lebte!) kein Mensch *(»some beast red this; there does not live a man«).* Verstorben, gewiss, (»*dead, sure*«), hier sei ja sein Grab (»*and this his grave*«). Was auf seinem Grab

stünde, sei jedoch nicht zu enträtseln (»*Whats on his tomb, I cannot read*«). Der Soldat macht sich einen »Wachsabzug« des Grabspruches (»*the character I'll take with wax*«), um ihn seinem Vorgesetzten zu bringen, der in der Entzifferung jeder Zeichen »erfahren« (*our captain hath in every figure skill; an aged interpreter, though young in days*).

Am Ende des letzten Aktes wiederholt der Soldat explizit, dass Timon gestorben sei (»*Timon is dead*«) und dass er sich die Inschrift des Grabsteines kopiert habe (»*And on his grave-stone this insculpture which With wax I brought away*«), weil er den Inhalt nicht verstehen könne (»*whose soft impression Interprets for my poor ignorance*«). Alcibiades interpretiert schließlich den kopierten Inhalt des Grabsteines**:**

> »*Here lies a wretched corse, of a* ***wretched soul*** *bereft*
> ***Seek not my name:*** *a plague consume you wicked caitiffs left!*
> *Here lie I, Timon; who, alive, all living man did hate***:**
> ***Pass by*** *and curse thy fill; but pass and stay not her thy gait.*«

Die Aussage auf dem Grabstein, dass an dieser Stätte der Leichnam eines Schurken liege, der nun von seiner schurkenhaften Seele beraubt sei (»*Here lies a wretched corse, of a wretched soul bereft*«), und dass man an dieser Stelle nicht seinen Namen (seine Identität) suchen (»*Seek not my name«)* und beim Vorbeigehen über den Inhalt des Grabes fluchen möge (»*Pass by and curse thy fill*«), sind überaus bezeichnend und nur autobiografisch zu verstehen. Die dramatische Auseinandersetzung Timons mit seinem Epitaph lassen wenig Zweifel, dass der Dichter an das Stratford-Epitaph erinnert, in dem nicht der wahre »Shake-speare«, sondern die arme Seele Shakspere (»*wretched soul*«) begraben liegt.

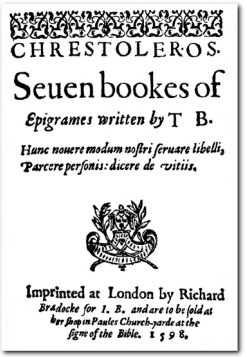
Die ähnliche Diktion von Timons Epitaph (»***Pass by,*** *curse the fill … but pass and stay not here your gait …* ***Seek not my name****«)* und dem Stratford Epitaph *(»passengers go by … read if thou canst«)* macht wahrscheinlich, dass der Dichter

- ▹ 1616, zum Todeszeitpunkt von Shakspere, lebte und agierte,
- ▹ an der Abfassung der rätselhaften Inschrift unter Shakspere's Grabbüste in Stratford und damit auch an der Vorbereitung der »First Folio« und der Vollendung des jahrzehntelang aufrechterhaltenen Komplotts beteiligt war (S.446 William Browne /John Cotgrave.) und
- ▹ und damit das Werk »Timon von Athen« spät vollendet worden sein dürfte (nach 1616?).

Timon bei Thomas Bastard und George Wither

In »**Chrestoleros, Seven Bookes with Epigrames**« verfasste ein gewisser T.B.(»Thomas Bastard«) einen Grabspruch auf Timon (1598 Buch1-Epigr.31 - Epitaphium Timonis) welcher die Tragödie Marlowe's erkennen lässt. Er läge versiegelt

unter dem Grabstein (»*Heere I lie sealed under this stone.*«) als des Todes abscheulicher Gefangener *(»Deathes loathsome prisoner«)*, ein Ausgestossener (Schiffbrüchiger) des Lebens (»*lifes castaway«)*, der, als er lebte, weder anerkannt noch irgend jemand hold war, wie alle Menschen bestätigen können (»*Not lovely to any as all man can say*«.) Jetzt, gestorben, verehrten ihn alle (»*Now all men for dying doe love me«)*. Obwohl gekränkt(»*though ill*«), käme er nicht [gern] zurück, um ihren guten Wille [nicht erneut] zu verlieren (»*I would not revive to loose their good will*«).


CHRESTOLEROS.
Seuen bookes of
Epigrames written by T B.
Hunc nouere modum nostri seruare libelli,
Parcere personis: dicere de vitiis.
Imprinted at London by Richard
Bradocke for I. B. and are to be sold at
her shop in Paules Church-yarde at the
signe of the Bible. 1598.

Thomas Bastard T.B. »Chrestoleros Seven bookes of Epigrames«, 1598

Epitaphium Timonis [Epigr.31, In Thomas Bastards »**Chrestoleros**«]

*HEere **I** lie sealed under this stone*
Deathes loathsome prisoner, lifes castaway.
*Which **when I lived** was loved of none,*
Not lovely to any as all man can say.
*Now all **men for dying** doe love me, though ill,*
***I** would not revive to loose their good will.*

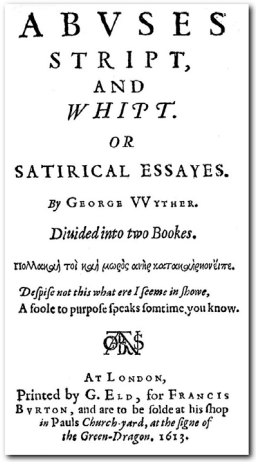
Die Zahl der Anspielungen in den zwei bis drei Werken »Bastards« ist zu gross, als dass man ihn nicht als ein Pseudonym Marlowe's/Shakespeare's begreifen könnte.

Aus dem Einleitungssonett, Buch 2, »**Chrestoleros**«

*Thou **which deluding raisest up a fame,***
*And having shewd **the man concealst his name**;*
(…)
Whose good we praise, as being likt of all,
Whose ill we beare, as being naturall.

De Cadavere in littus ejecto [Aus Epigr.10 Buch 1]

*Sea **thou did'st drowne, and bury me before***
*Why do thy waves then **digge me out againe?***


ABVSES
STRIPT,
AND
WHIPT.
OR
SATIRICAL ESSAYES.
By George Wyther.
Diuided into two Bookes.
Πολλακαὶ τοὶ καὶ μωρὸς ἀνὴρ κατακαίρηον εἶπε.
Despise not this what ere I seeme in showe,
A foole to purpose speaks somtime, you know.
At London,
Printed by G. Eld, for Francis
Byrton, and are to be solde at his shop
in Pauls Church-yard, at the signe of
the Green-Dragon. 1613.

George Wither:»Abuses Stript and Whipt«(1613). Es enthält erstmals Withers Portrait

Die Zahl der Anspielungen anderer vermeintlicher Autoren auf »Timon von Athen«, die in diesem Buch als Pseudonyme Marlowe's erkannt werden, liesse sich um einiges verlängern. Da wie kaum bei einem anderen Autornamen hinter George Wither eines der vielen Pseudonyme des Dichtergenies erkennbar wurde, seien abschliessend einige satirische Zeilen aus dem Epilog seiner Satire »**Abuses Stript, and Whipt** (1613) erwähnt:

(…)That I with **Tymon the Athenian:**
desire to make thee so much to feele thy woe
to go and hang thyselfe; i mean not so:
Or for to drive thee thereby to despaire,

Tis not my purpose, my intent's more faire:

Der Dichter lässt erkennen, was er mit dem Stück »Timon von Athen« beabsichtigt. Man bedenke, dass das Stück 1613 niemandem bekannt gewesen sein kann, da es weder aufgeführt noch gedruckt worden war. Es unterstützt die These, dass Wither und Shakespeare identische Personen waren.

Verlorene Liebesmüh

Auch in »Verlorene Liebesmüh« (»Love's Labour's Lost«) lassen sich zahlreiche autobiografische Signifikanzen erkennen. Der Dichter bringt sich sowohl in der Figur des Clowns »Costard«[121] als auch in der Figur des Schulmeisters »Holofernes« ein. Beide Namen wurden nicht von ungefähr gewählt. Sie repräsentieren allegorisch den verbleibenden Geist [als abgetrennten Kopf] eines Menschen, der keine personale Identität und Eigenständigkeit mehr besitzt. »Verlorene Liebesmüh« entstand vermutlich um 1595/96. Die erste Veröffentlichung entspricht der Quarto(Q1)-Ausgabe von 1598, herausgegeben von dem Buchhändler Cuthbert Burby. Danach erschien es 1623 in der »First Folio« und in einer späten Q2 Ausgabe 1631. Da auf der Titelseite von Q1 festgestellt wird**:** »*Newly corrected and augmented by W. Shakespere*«, wurde angenommen, dass bereits eine frühere Version vorgelegen haben müsse. Es seien einige signifikante Indizien aufgeführt, die einen Ausschnitt einer überbordenden Vielfalt von Metaphern repräsentieren, mit denen sich Marlowe/alias Shakespeare autobiografisch in das Stück eingebracht hat**:**

Indiz 1: Costard alias Marlowe – ***»if ever I do see the merry days of desolation that I have seen«***

Es dürfte einen Grund gehabt haben, warum Shakespeare dem Clown den Namen »Costard« gab. Wie zwingend der Begriff »Costard« auf Marlowe hinweist, lässt sich in Shakespeare's »Die lustigen Weiber von Windsor« (Akt III, Szene 1) vermuten, in der Sir Hugh Evans über den Kopf (»*costard*«) eines Knaben spricht und in diesem Zusammenhang vier Zeilen des Originaltexts von Marlowe's berühmtem Gedicht »The Passionate Shepherd to His Love« zu singen beginnt**:**

Hugh Evans,Akt III, Szene 1 (Aus **:**»Die lustigen Weiber von Windsor«

»… about his knave's ***costard*** *when I have*
good opportunities for the ork. 'Pless my soul!
To shallow rivers, to whose falls [s.Seite 367f]
Melodious birds sings madrigals;
There will we make our peds of roses,
And a thousand fragrant posies.«

121 »Costard« (engl.**:** ein großer Apfel, eine Metapher für den [»abgetrennten«] Kopf (Geist) Marlowe's/Shakespeare's?])

Auch ein Wortwechsel zwischen Costard und dem Pagen Moth darf als ein Hinweis auf Marlowe's Leben verstanden werden. Als Costard feststellt, dass er bereit sei, zu darben, solange er frei sei *(»I will **fast**[122], being **loose**[123]«)*, gibt Moth doppeldeutig zu bedenken, dass er ins Gefängnis müsse (»*No sir, that were **fast**[110] and **loose**[111]*: *thou shalt to prison*«). Die ironische Antwort von Costard ist: Falls er je noch einmal die »fröhlichen« Tage seiner Verzweiflung, die er erlebt habe, wiedersähe, dann würde er auspacken und dann würden einige »schon sehen« (»*Well, if ever I do see the merry days of desolation that I have seen, some shall see*«). Als Costard abrupt abricht, fragt der Page neugierig nach, was denn gewisse Leute sehen würden (»*What shall some see*?«). Durch den Abbruch von Costards Rede bringt der Dichter zum Ausdruck, dass seine »entlarvenden« Äußerungen ihn hätten verraten können, deshalb antwortet er eilig: »Nichts,… nur das, was sie erblicken können« (»*Nay, nothing, Master Moth, but what they look upon*«). Es schicke sich nicht für »Gefangene«, keine Aussagen zu machen, deswegen wolle er nichts sagen. (Man bemerke die »verquere« Logik der doppelten Verneinung). Er lässt seine Lebenssituation durchblicken, in der er sich als ein Gefangener sieht (»*It is not for prisoners to be silent in their words, and therefore I will say nothing*«). In Wiederholung dieser »doppelten Negation« erläutert er seinen Satz : Er danke Gott, dass er so wenig Geduld habe wie andere Leute, und er darum beruhigt sein könne (»*I thank God I have as little patience as another man, and therefore can be quiet*«).

Indiz 2: ***Fauste, precor geliada***

E. C. Brown hat signifikante thematische Verbindungen zu Marlowe's »Dr. Faustus« herausgearbeitet, zum Beispiel die häufige ironische Suche nach Wissen, die Frustrationen und Ablenkungen durch die Liebe, der drohende Tod. In merkwürdiger Weise wird zum Beispiel der Name Faustus[Marlowe] beschworen.

> »*Fauste, precor geliada quando pecus omne sub umbra ruminat.*[124]«
>
> (»Oh Faustus, ich erbitte Abkühlung, wenn alle Landtiere im Schatten wiederkäuen!«)

Holofernes scheint an sein anderes Selbst, an Faustus zu apellieren, er möge sich beruhigen (abkühlen), wenn alle Menschen ihn zitierten [wiederkäuten]. Was könnte Shakspere veranlasst haben, Faustus einen so unverständlichen lateinischen Satz sprechen zu lassen?

Indiz 3: Holofernes-Szene**:*...and such barren plants are set before us, that we thankful should be.***

Die Holofernes-Szene [Akt IV, Szene 2] lässt sich nur als eine dramatische Metapher für das Schicksal des Dichters deuten, eines erlegten edlen Hirschs, an dessen Stelle ein ignorantes Monster [Shakspere] gestellt wurde. Bereits der Name »Ho-

122 **to fast SOED** a) abstinence of food [fasten] 2) firm, settled
123 **loose** SOED a) free, unbound,unattached 2)loose [hier] verloren,
124 Zitiert in Gabriel Harveys »Four Letters s.29, 1592!

lofernes« aus dem Buch Judith des Alten Testaments dürfte - wie erwähnt- gezielt gewählt worden sein. Judith kehrt mit dem enthaupteten Kopf von Holofernes zurück. Holofernes repräsentiert nur noch den Kopf (Gedanken, Sprache und Geist) einer Person, nicht aber dessen Körper. Bereits in »Edward III.« ging Shakespeare in der ersten Szene des zweiten Aktes auf Judith und den enthaupteten Kopf ein:

EDWARD III (Anonymer Autor,[Marlowe] S.449)

Lodowick: *Than **Judith** was.*

King Edward: *O monstrous line! Put in the next a sword,*
*And I shall woo her **to cut of my head**.*
Blot, blot, good LODOWICK! Let us hear the next.

Nathaniel, Holofernes und Dull, ein Dorfpfarrer, ein Schulmeister und ein Constabel sprechen über einen Hirschen[125], den die Prinzessin von der Jagd zurückbrachte. Die Erlegung des edlen Hirschen[Marlowe], so stellt Nathaniel anfangs fest, sei »mit dem Zeugnis eines guten Gewissens durchgeführt« worden (»*very reverend sport, truly: and done in the testimony of a good science*«), im Klartext : die Anschuldigungen gegen Marlowe hatten ihre Berechtigung.

Über den erlegten Hirsch wird berichtet, dass er, bevor er starb, in vollem Geblüt gewesen sei (»*the deer was, as you know, sanguis, in blood*«), reif wie ein saftiger Apfel (»*ripe as a pomewater*«). Jetzt, da er tot sei, hänge er wie ein Juwel am Ohr des Himmels und des Firmaments (»*who now hangeth like a jewel in the ear of coelo – the sky, the welkin, the heaven*«). Im Klartext: Bevor der Hirsch erlegt wurde, war er Marlowe. Aber nach dessen Erle(di)gung sei er wie eine Krabbe auf das Gesicht der Erde gefallen (»*and anon falleth like a crab on the face of terra, the soil, the land the earth*«): Ursprünglich ein überirdisches, danach ein irdisches Wesen. Nathaniel versichert, dass der erlegte Hisch das »**erste**« Gesicht [Marlowe] war (»*but sir, I assure ye, it was a buck of the **first** head*«). Holofernes versichert (in lateinisch) hingegen, dass er das nicht glaube (»*haud credo*«). Dull unterstützt ihn: der Hirsch sei ein Spießer (»*pricket*« = Shakspere). Holofernes pflichtet wütend Dulls Einsicht bei, welch schlimme Andeutung (»*what barbarous intimation*!«), welche Art einer Anspielung (»*yet a kind of insinuation*«) als Erklärung (»*as it were in via, in way of explication*«) der Doppelgesichtigkeit [Shakspere – Shakespeare] des Hirschen hier vermutet würden. Hier sei quasi eine Kopie »gemacht« worden (»*facere, as it were, replication*«), man habe vorgetäuscht, dass die zweite Erscheinung talentiert sei (»*or rather ostentare, to show, as it were, his inclination*«).

Holofernes lässt in einer Schimpfkanonade keinen Zweifel an den Eigenschaften der Kopie als (Auf-)Spießer (»*pricket*« – hier kann nur der Strohmann Shak-

[125] Die analogen Bilder eines innerhalb einer Minute gewendeten Schicksals oder eines erlegten Hirsches finden sich auch in der Eingangsszene von Shakespeare's »Die zwölfte Nacht« (s.Seite 452 f.), später in H.W. »Willobie His Avisa, s.Seite 464ff« (1594) und in George Withers »Collection of Emblems« (1635) (Kapitel 11, s.Seite 464).

spere gemeint sein), der ungesittet, unbelesen, unkultiviert etc. sei (»*undressed*, *unpolished*, *uneducated, unpruned, untrained, or rather unlettered, or ratherest unconfirmed fashion*«). An dieser Stelle wird endgültig die Metapher für einen Menschen[Marlowe], der seine Identität verloren hat und durch einen ungebildeten Menschen[Shakspere] ersetzt wurde, offensichtlich. Auch Constabel Dull wiederholt, dass der Hirsch kein »glaube ich nicht« (»haud credo«), sondern ein Spießer[Shakspere] war (»*'twas a pricket*«[126]). Holofernes verstärkt dies noch**:** Er sei eine aufgekochte Einfalt! Ein zweites Mal gekocht! (»*bis coctus*«). Eine monströse, missgestaltete Ignoranz (»*O thou monster Ignorance, how deformed dost thou look*«). Nathaniel erläutert, wie dieses dumme Monster, diese »gedoppelte« Person vorzustellen sei (mit der Shakspere aus Stratford gemeint sein dürfte)**:** Sie habe sich nie literarisch betätigt (»*he hath never fed of the dainties that are bred in a book*«), sie habe sozusagen weder das Papier gegessen noch die Tinte getrunken (»*He has not eat paper, as it were; he has not drunk ink*«). Ihr Intellekt sei nicht angeregt worden (»*his intellect is not replenished*«), sie sei nur ein Tier, nur empfänglich für die niederen Dinge (»*he is only a animal, only sensible in the duller parts*«). Und solche unfruchtbaren Gewächse[Shakspere] würden vor ihn [Marlowe] gestellt, auf dass er auch noch dankbar sein sollte (»*and such barren plants are set before us, that we thankful should be*«). Dankbar sei er, der Geschmack und Gefühl hätte für die Dinge, die ihn stimulierten und viel stärker anregten [als Shakspere] (»*Which we (of) taste and feeling are, for those parts that do fructify in us more than he*«).

Indiz 4: *Sore* [Shakspere] *und* ***Sorel*** [Shakespeare]**:** *Der Unterschied eines einzigen Buchstabens (l oder L oder LL)*

Der Dichter (in der Person des »Holofernes«) macht sich einen Spaß, allegorisch einen Grabspruch auf den Tod des von der Prinzessin erlegten edlen Hirschs [auf sich selbst(!)] zu extemporieren (»*Will you hear an extemporal epitaph on the death of the deer?«).* Ähnlich wie bereits in einem Monolog im »Wintermärchen« (S.Seite 39off.) bekommt die bizarre Szene um dieses Epitaph erst einen Sinn, wenn man erkennt, dass der Dichter sein Schicksal als Parabel mit dem Wechsel seiner Identität einbringt. Holofernes gibt dem erlegten Hirschen mit dem Ausdruck »*Pricket*« einen doppelten Wortsinn**:** zum einen einen edlen Leuchter[127], zum andern einen Kerzen(Auf)Spießer). Die Metapher des Epitaphs (Faksimile der »First Folio« s. Bild) kann solange nicht interpretiert werden, solange die Bezüge der Wortspiele (pricket/sore - sore**l**) im Hinblick auf Marlowe's Schicksal nicht verstehbar werden

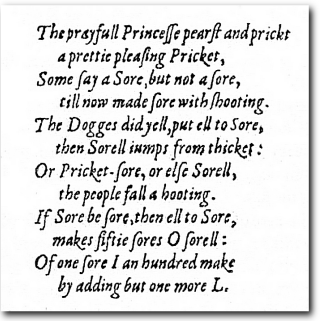
[126] SOED**:** »**pricket**«, 1) A spike on which to stick a candle (**Spießer**). 2) A candlestick, (**Leuchter**), ME.-.-Evidenzen von Inhalten der Schriften (1603-1607) eines Robert **Pricket** (z.B.»Times An**o**tomie«, »Honors Fame«u.a.) lassen ihn als ein Pseudonym von Marlowe/Shakespeare erkennen.

127 Aus »Romeo und Julia« . Romeo:(I/4) *I'll be a* ***candle-holder****, and look on.*
The game was ne'er so fair, and I am done

und in der Schlegel/Tieckschen Übersetzung verloren gehen.[128]

Schlegel/Tieck:

»Straff spannt die Schöne, schnellt und schießt
ein Spießtier schlank und mächtig
Man nannt' es Spießhirsch, denn am Spieß
spießt ihn der Speisemeister
Hierauf verspeist mit Gabeln wird's
ein Gabelhirsch, so dächt ich,
Und weil die Schützin Kronen trägt,
mit Recht ein Kronhirsch heißt er.
Hell gellt die Jagd: nehmt vom Gebell
zu Hirsch eins von den Llen,
Sinds fünfzig Hirschel: noch ein L,
so tät sie hundert fällen.«


The prayfull Princeſſe pearſt and prickt
a prettie pleaſing Pricket,
Some ſay a Sore, but not a ſore,
till now made ſore with ſhooting.
The Dogges did yell, put ell to Sore,
then Sorell iumps from thicket:
Or Pricket-ſore, or elſe Sorell,
the people fall a hooting.
If Sore be ſore, then ell to Sore,
makes fiftie ſores O ſorell:
Of one ſore I an hundred make
by adding but one more L.

Faksimile aus »Love Labors Lost (First Folio- 1623)

Den edlen Hirsch, den die Prinzessin (Königin) zur Strecke brachte, nennt Holofernes zu Beginn seines Epitaphs einen »pricket« und verwendet dafür eine Alliteration (»*The **p**rayful **p**rincess **p**ierst and **p**rickt a **p**rettie **p**leasing **p**ricket*«). Etwa: Die andächtige Königin durchstach und spießte einen hübsch gefälligen Leuchter auf.

Hier kommt Shakespeare's Spaß an der dialektischen Doppeldeutigkeit des Wortes »pricket« zum Ausdruck: Im Englischen ist »pricket«, ein Kerzenhalter oder Leuchter, der eine scharfe Spitze hat, auf die man eine Kerze aufspießt. Er ist also sowohl eine edle dekorative Halterung für eine leuchtende Flamme als auch eine derbe Waffe, mit der man verwunden kann. So wurde Marlowe, der »Leuchter«, aufgespießt, das heißt erledigt. Einige würden sagen, sie[die Königin] löste ein Problem (»*Some say a Sore*«) , sie schlug keine Wunde (»*but not a sore*«), denn bis jetzt wurden Wunden durch [Er]Schießen bewirkt (»*Till now made sore with shooting*«). Die Hundemeute jaulte (»*The Dogges did jell*«): Die Jagd auf Marlowe begann. Das Problem wurde gelöst, indem man dem Wort »Sore« (Wunde[Shakspere]) ***einen*** Buchstaben »**l**« zufügte (»*put ell to Sore*«), und schon entsprang dem Dickicht ein »Sore**l**« (Fuchswallach [Shak**E**speare]). Also entweder eine Spießwunde (ein pricket,»Spießer«) oder ein Fuchswallach (»*Or Pricket-sore, or else Sorell*«). So einfach sei die Lösung eines Problems (»*If Sores be sore*«). Füge man nur einen Buchstaben[L] hinzu, so mache das dann 50 Wunden, oh nein, natürlich 50 Wallache (»*Makes fiftie, O sorell*«). Hier wird die Metapher erweitert: er schuf mit Shakespeare nicht nur ***eine*** [singuläre] falsche neue Identität sondern mit den vielen Pseudonymen noch ***50 (100) weitere***. (s.Kapitel 11)
Die Metapher auf eine tödliche Wunde (»*mortal Sore*«) mit seiner Wiederbelebung

128 In »Dichtung und Wahrheit«(III/11) zitiert Goethe eine Übersetzung dieses Epitaphs von Lenzen als die freie, gelungene Neigung der Jugend zum Absurden

(»*Yet with one touch, thy virtue can revive me*«) findet sich analog auch zu Beginn von »**The Muses Sacrifice**«(1612) bei John Davies. Sie lässt -wie zahlreiche Stellen des Werkes- erkennen, dass sich hinter John Davies der Dichter Marlowe verborgen haben muss (S.Seite 596). Davies dankt Gott, dass er „neu erschaffen" wurde (»*thy Creature re-created*«), er, der zunächst aus Liebe erschaffen worden war (»*made…by Love*«), ausgelöscht (»*marr'd…by Sinne by Sinne so defeated* «) und schließlich durch eine »Gnade« neu erschaffen wurde *(»re-created,…re-made by Grace«).* Er spricht von seiner Bedrohung durch eine tödliche Wunde (»*and **I the mortal sore***«), die geheilt wurde (»*to heel this sore*«), indem ein Speer ihn durchbohrte (»*a Speare[!] thy heart did gore*«)

John Davies »The Muses Sacrifice«, 1612

Aus John Davies »The Muses Sacrifice«(1612)

A confession of sinnes, with petition for grace

*(…)I am (O Lord) thy **Creature re-created;***
Made, marr'd, re-made,** by Love, by Sinne, by Grace**:
Shall Love, and Grace, by Sinne be so defeated,
That Love should lose her labor; Grace, her Place`?

*Thou are the Salve, and **I the mortal Sore***
Yet with one touch, thy virtue can revive me.
To heal this Sore, a Speare thy heart did gore
(Kinde Pelican) that thy Bloud might releeve me

Die Zahl der Anspielungen auf Marlowe/Shakespeare ist zu groß, hier einen unabhängigen John Davies zu akzeptieren. Der Dichter bringt mit dem Wortspiel in dem von Holofernes extemporierten Epitaph zum Ausdruck, wie einfach es ist, durch die Änderung eines einzigen Buchstabens (»*l*«, »*ell*«) oder einer Zahl (»*L*«) urplötzlich eine neue, grundlegend veränderte Situation zu erschaffen**:** Aus dem Wort »Sore« (wunder Punkt, Wunde, Sorge, Ängste) wird das Wort »Sore**l**« (junges Pferd). Diese Metapher kann eigentlich nur auf den Wechsel des Namens **Shak**spere zu **Shak<u>e</u>**speare bezogen werden. Die historisch notwendige Täuschung bezüglich der Autorschaft wurde durch einen einfachen »orthografischen Taschenspielertrick« erreicht, der dazu diente, des Dichters Unvergänglichkeit posthum zu besiegeln. In wortnaher Übersetzung lautet das gesamte Epitaph**:**

»Die andächtige Königin durchstach und spießte
Einen hübsch gefälligen Leuchter auf,
Einige sagen eine Sorge[129] aber keine Wunde,
bis jetzt wurden Wunden durch Schießen erzeugt.
die Hunde jaulten [die Jagd eröffnet], füge zu dem Wort »Sore« ein »**<u>L</u>**«

[129] SOED**:** Sore**:** mental suffering, pain or trouble, grief, sorrow or anxiety or the cause of this (1575).

so entspringt dem Dickicht ein sore**l** [= Fuchswallach] **:**
Entweder Spießwunde, oder sonst Wallach
Sie [Leute] begannen ihn auszugrenzen [hooting]
Falls eine Sorge zu sorgenvoll [ein Problem nicht lösbar], dann füge ein **L** zu sore
Das macht 50 Wunden, oh [natürlich] Fuchswallache**:**
Aus einer Wunde mach ich [auch] hundert [Pferde]
Indem ich ein weiteres **L** zufüge.«

Dieser orthografische Taschenspielertrick [Hinzufügung oder Weglassen eines einzigen Buchstabens], wird in Epigrammen von zeitgenössischen anonymen oder Autoren mit Decknamen hervorgehoben, die in diesem Buch als Marlowe/alias Shakespeare gesehen werden. Beispiele

in »Wits recreations «(1641, unbekannter Author)

168 Pot - Po**e**t

Poet and pot differ but in a letter
Which makes the Poet love the pot the better

59 On a Pot-po**e**t

What lofty verses Caelus writes? It is
But when his with wine oppressed is,
So when great drops of raine fall from the skyes
In standing pools, huge bubles will arise.

in »Chrestoleros Seven Bookes of Epigrammes« (1597, Thomas Bastard)

Epigr.21 De Typographo

The Printer when I askt a little Summe
Huckt with me for my book, and came not nere.
Ne could my reason or perswasion,
Move him a ***whit,*** *though al things now were deere;*
Hath my conceipt [Shak**s**peare] *no helpe to set it forth?*
Are all things deere, and is ***wit*** *nothing worth?*

Indiz 5: ***That's a gift, that I have, simple simple*****«**

Als Nathaniel und Dull an Holofernes Wortspielen feststellen, was für ein seltenes Sprachtalent er besitze (»*a rare talent*«), denkt Holofernes über seine ungewöhnliche Begabung nach. Diese sei eine Gabe, die ihm verliehen worden sei (»*That's a gift, that I have, simple simple*«), ein verrückt überhöhter Geist, erfüllt von Formen, Figuren, Gegenständen, Wahrnehmungen, Ideen, Wendungen und Drehungen (»*a foolish extravagant spirit, full of forms, figures, shapes, objects, ideas, apprehensions, motions, revolutions*«). Der Dichter versucht zu erklären, woher seine extreme Sprachbegabung komme**:** Sie sei möglich geworden dank seines [grossen] Gedächtnisses, dank des [unermesslichen] Schoßes seines Gehirns und dank sich ihm gebotener Gelegenheiten (»*They are begot in the ventricle of the memory, nourished in the womb of the pia mater and delivered upon the mellowing of occasion«).*

Es ist schwer vorstellbar, dass der Dichter mit der Figur des »Holofernes« eine andere Person als sich selbst gemeint haben könnte, dass hier also nichts »autobiografisches« transportiert wird

Was ihr wollt

Die Komödie »Was ihr wollt« wurde nicht zu Lebzeiten Shakspere's, sondern erst »posthum« in der »First Folio« veröffentlicht. Die Unterdrückung der zeitgenössischen Drucklegung muss, ähnlich wie bei »Wie es euch gefällt«, das 1600 bereits ins Druckerregister eingetragen war, ihren Grund gehabt haben. Vermutlich ließen wegen zu eindeutiger Anspielungen auf das Komplott um Marlowe/alias Shakespeare beteiligte Zeitgenossen eine Veröffentlichung nicht zu (s.unten). Der Originaltitel »Twelfth Night« spielt auf die Epiphaniasnacht als Abschluss der zwölf Weihnachtstage zwischen 24. Dezember und 6. Januar an. Zu Shakespeare's Zeiten wurde dieser Beginn der Karnevalszeit bereits mit Maskenspielen gefeiert. Leslie Hotson entdeckte anhand der »Northumberland Papers«[130], dass das Stück »Twelfth Night« am 6. Januar 1601/2 erstmals am Hofe im Beisein der Königin und aus Anlass des Besuches des »Florentiner Medici-Fürsten« Don Virginio of Orsini, Duke of Bracciano (als Auftragsstück?) aufgeführt wurde. Anwesend war auch der russische Botschafter Mikulin (von Zar Boris Godunow), der dies nach Russland berichtete.

In verschiedenen Rollen bringt der Dichter Aspekte seiner Biografie und seiner Zeit ein (ähnlich wie Touchstone in »Wie es euch gefällt« (Seite 328ff). Er schlüpft in die Rolle des Clowns oder des Sir Toby, daneben erscheinen die Königin als Olivia und Mary Sidney Herbert als Viola/Maria und andere (s.unten). Ein kleiner Ausschnitt einer überbordenden Vielfalt von »signifikanten« biografischen Indizien:

Indiz 1: »***No darkness but ignorance***«

Dass sich hinter dem Clown Marlowe/alias Shakespeare verbirgt, wird an verschiedenen Aussagen des Clowns oder denen von Sir Toby deutlich**:** Es kann keinesfalls zufällig sein, wenn Marlowe's berühmt gewordenes Credo im Prolog des »Juden von Malta« – »*I count religion but a childish toy and hold there is* ***no sin but ignorance***« – aus dem Mund des Clowns in Szene 2 des 4. Aktes von »Die zwölfte Nacht« auftaucht**:** »*Madman thou errest***:** *I say* ***there is no darknesse but ignorance***.« Malvolio fügt hinzu**:** »*Say this house is as darke as Ignorance, though Ignorance were as darke as hell*«. Der Begriff »Sünde« wird in »Dunkelheit« abgewandelt, um den religiösen Bezug zu »verschleiern«. Der strenge Puritaner Malvolio pflichtet dem Clown bei,

[130] E. W. Smithson**:** The Northumberland Manuscript, in E. W. Smithson**:** Baconian Essays, London 1922, S.185–222; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/baconianessaysoosmit#page/184/mode/2up

wenn er die Dunkelheit der Hölle, der Sünde entsprechend, mit Ignoranz in Verbindung bringt.
Ben Jonson spricht in seiner Eloge an Shakespeare in der »First Folio« (1623) von des Dichters hin und her gewendeten und »genau gefeilten« Zeilen, wobei er in jeder von ihnen den »Speer zu schütteln scheint«, gerichtet gegen die Augen der Ahnungslosigkeit oder Unwissenheit (*Ignorance*).

> »*In each of which, he seemes to* ***shake***[1] *a* ***Lance***[2] 1 Shake 2 Speare,
> *As* ***brandish't***[3] *at the* ***eyes of ignorance***[4] 3 gerichtet gegen 4 Unwissenheit ?

Es sei dem Leser überlassen, zu beurteilen, ob sich hinter Jonsons vier aufeinderfolgende Begriffen innerhalb von zwei Zeilen »*shake*«(1), «*a Lance*(2)«, »*as brandish'td*(3)«, »at *the eyes of Ignorance*(4) nicht ein gebündeltes metaphorisches Wortspiel verbirgt, das auf das Autorschaftsproblem anspielt.

Indiz 2: »***I will prove it legitimate sir***«
Sir Andrew glaubt, Olivia[131] (Elisabeth I.) mit dem Diener des Grafen im Garten gesehen zu haben (Akt III/1). Auf die Frage von Sir Toby an Andrew, ob auch Olivia ihn dabei erblickt habe (»*Did she see the while, old boy, tell me that*«), bekräftigt er dies (»*as plaine as I see you now*«). Fabio interpretiert dies als Beweis ihrer Zuneigung. Als Andrew Angst hat, »verarscht« zu werden *(»will you make an ass of me*«), entgegnet Fabio, er könne das auf seinen Eid als rechtmäßiges Urteil (»*judgment*«) begründen, eine Vorgehensweise, die sich seit eh und je als Beweis verwenden ließe (»*I will proue it legitimate sir, vpon the oathes of iudgement, and reason, they haue beene grand Iurie men, since Noah*«).
Der Dichter will deutlich machen, dass man die größte »Täuschung« mit Menschen anstellen könne, wenn man ihnen nur etwas mit dem Eid eines Urteils als rechtmässig begründe. Dieses Szenario lässt Marlowe's Schicksal erkennen: Sein vermeintlicher Leichnam wurde nach der Todesvortäuschung in Deptford einer Grand Jury von 16 Personen und einem Untersuchungsrichter vorgelegt und ein Urteil gesprochen.[132] (Wintermärchen- Indiz 11- S.Seite 397)
Man könne die Menschen generell irreführen und im Shakespeare'schen Sinne »verarschen« (»*made an ass of you all*«), weil sie das, was sie sehen wollten, auch sehen. In dieser Weise versucht der Clown alias Marlowe/Shakespeare, die komplexe Autorschaftsthematik als eine Metapher zu erklären.

Indiz 3: »***One … makes him a fool; the second mads him; and a third drowns him***«
In Akt I/5 fragt Olivia den Clown, wie denn ein »Ertrunkener« (»*drowned*«) [Mar-

[131] Leslie Hotson: The First Night of Twelfth Night, New York 1954. (Nach Leslie Hotson wird mit Olivia aus zahlreichen Gründen metaphorisch auf die Königin Elisabeth angespielt.)
[132] Leslie Hotson: The Death of Christopher Marlowe, London 1925; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/deathofchristoph00872mbp#page/n9/mode/2up

lowe] aussehe. Der Clown erklärte ihr, er sehe aus wie ein ertrunkener Mann, wie ein Narr und wie ein Verrückter (»*Like a drowned man, a fool and a mad man*«). Der erste Schritt (»*draught*«) in der Hitze (der Gefahr) mache ihn zum Narr, der zweite mache ihn verrückt und ein dritter ließe ihn untergehen (»*One draught above heat makes him a fool; the second mads him; and a third drowns him*[133]*«).* Darauf antwortet die Königin**:** »[Und dann] gehe Du und such den Untersuchungsrichter.« (»***Go thou and seek the crowner*** [coroner]«). Die Aufforderung der Königin, am Ende dieser Prozedur einen Untersuchungsrichter (»Coroner«) zu suchen, dessen Funktion es ist, einen Tod zu bescheinigen, kann als eine »unübersehbare« Metapher auf den vorgetäuschten Tod Marlowe's nach seinem Untergang interpretiert werden.
Die Textstelle allein hätte genügt, die Aufführung des Stücks dauerhaft zu verbieten. Laut dem Clown alias dem Dichter verlief Marlowe's Untergang in drei Phasen**:** Zuerst hatte er sich mit seinen [volksaufwieglerischen und häretischen] Ansichten zum Gespött der Menschen, das heißt zum Narren (»*fool«)* gemacht, in der zweiten Phase wurden seine Überzeugungen als die eines Verrückten erklärt (»*mad man*«– jemand der außerhalb der Normen existierte), in der dritten Phase war er schließlich dem Untergang geweiht (»*drowned man*«). Zum Abschluss, damit alles seine Ordnung hatte, musste dieser mehrstufige Prozess durch einen Richter (Coroner) legitimiert werden. Diese unverhohlene, kaum verdeckte allegorische Darstellung des Untergangs von Marlowe weist darauf hin, dass die Königin in diesen Prozess nicht nur eingeweiht war, sondern dass sie auch die formale »Legalisierung seines Todes« anordnete.

Indiz 4: »***How quickly the wrong side may be turn'd outward!***«
Am häufigsten »outet« sich der Clown [als der Dichter] in Szenen, in denen er sich allein oder nur mit nur einer Person auf der Bühne befindet. In Akt III/1 fragt die als Mann verkleidete Viola den Clown, der ein Tamburin in der Hand hält, wie er es mit der Musik halte (»*Thy music! Dost thou live* ***by*** *thy tabor*[134]*?«).* Er deutet an, dass er es mehr mit der Kirche habe (»*No sir, I live* ***by*** *the church*«), worauf Viola – fast an Gretchen in Goethes Faust erinnernd – wissen will, ob er ein religiöser Mensch, ein Mensch der Kirche sei (»*art thou a churchman?*«). Er erlaubt sich einen Scherz**:** Nein, er wohne nur **neben** der Kirche (»*I live* ***by*** *the church*«), er lebe in der »Behausung« seines Grabes[!], dies stehe neben der Kirche (»*for i do live at my house, and my house doth stand by the church*«). Dann könne man, meint Viola, ja genauso gut sagen, der König halte sich ruhig neben einem Bettler auf (»*So thou maest say, the king lies by*[135] *the beggar*«), wenn er nahe bei diesem wohnte (»*if a beggar dwell near him*«), oder die Kirche ruhe neben der Musik, wenn die Trommel nahe der Kirche sei (»*the church stands by thy tabor*«). Diese Sicht der Dinge bekräftigt der Clown

[133] etwa entsprechend der Metapher des ertrunkenen »liebestollen« Hero und Leander
134 »tabor« doppeldeutig, Trommel, auch Wehranlage um eine Kirche
[135] SOED**:** »To lie by«**:** to remain unused, be laid up in a store, to keep quiet, to remain inactive.

»Du sagst es« (»*you have said*«) hochmetaphorisch**:** »Schaut euch unser Zeitalter an!« (»*To see this age!*«)**:** ein Satz, eine Redensart (»*a sentence*«[136]) sei doch für einen ansehnlichen Geist nur ein dehnbarer Handschuh. Wie rasch könne man dessen verkehrte S. herauswenden (»***a sentence is but a cheveril glove to a good wit*****:** *how quickly the wrong side may be turn'd outward*«).

Der Dichter beschreibt seine Lebenssituation in akrobatisch verbaler Doppeldeutigkeit: Ausdrücke wie »**sentence**«/»***I live by the church***«: ([a]»nur ein Auspruch/ich bin religiös« oder [b] eine »Verurteilung/ich liege am Kirchhof begraben«) seien doch bei einem großen Geist einem elastischen Handschuh vergleichbar (Shakespeare entstammte der Familie eines Handschuhmachers, eines»*glover*«), bei dem man rasch die ursprüngliche Seite [Marlowe] nach innen und die falsche Seite [Shakspere] nach außen gekehrt habe.

Indiz 5: »***I would, therefore, my sister had had no name, sir … her name's a word*«**

Viola bestätigt (Akt III/1) in der Maske des Clowns des Dichters Weisheit (»*Nay that's certain*«) und fügt hinzu, dass diejenigen, die wie er so schöne Wortspiele machten *(»they that dally nicely with words*«), andere unvermittelt übermütig machten (»*may quickely make them wanton*«). Er gesteht, er hätte es am liebsten gehabt, seine [Namens-]Schwester hätte keinen Namen bekommen (»*I would therefore my sister had had no name, sir*«). Hier spricht der Dichter [Shakespeare] von seinem Namensverwandten [Shakspere] und antwortet Viola, die den Grund verstehen will (»*Why sir?«),* dass derselbe Name ja nur ein Wort sei (»*her name's a word*«), dass aber das Tändeln mit solch einem Namen »sein namensgleiches Gegenüber« übermütig machen könnte (»*and to dallie with that word, might make my sister wanton*«)**:** In Wahrheit seien Worte rechte Schlitzohren (»*But indeede, words are very Rascals*«), seit diese (Ver)Bindungen sie entehrten (»*since bonds disgrac'd them*«). Schließlich will Viola wissen, warum ein gleicher Name ihn entehrte (»*thy reason, man?«).* Der Clown kann ihr den Grund nicht verraten, ohne Namen zu enthüllen (»*I can yeeld you none without wordes*«). Worte hätten sich so falsch entwickelt, dass er dies ungern begründen möchte (»*and wordes are growne so false, I am loath to proue reason with them«).*

Ähnlich wie in »Coriolanus« (S.46off.), in dem sich der Gefeierte gegen seinen neuen Namen »Coriolanus« wehrte, der den alten Caius Maximus (C.M.!) ersetzte, wird auch hier deutlich, dass Marlowe seinen neuen Namen »Shakespeare« nicht schätzte. Er weiß aber, dass er nicht darüber sprechen kann, da sonst Personen genannt und enthüllt werden müssten. Der Dichter setzt sich mit dem Verlust seiner Identität und seines neuen Namens auseinander, der von einer realen Person (seiner

[136] »Sentence« auch als juristisches Urteil oder Verurteilung.

»Namensschwester« Shakspere) stammte.

Indiz 6: »***I am indeed not her fool, but her corrupter of words***«

In Akt III/1 will Viola von dem Clown wissen, ob er nicht der Narr von Olivia (der Königin?) sei. Er erklärt ihr, die Königin sei doch nicht verrückt (»*No, indeed, sir; the Lady Olivia has no folly*«), sie werde erst einen Narren haben, wenn sie verheiratet sei (»*she will keep no fool, sir, till she be married*«). Denn Narren verhielten sich zu Ehegatten wie Sardellen zu Heringen (»*fools are as like husbands as pilchards are to herrings*«); die Ehegatten seien dabei die größeren Fische (»*the husband's the bigger*«). Er sei nicht der Narr der Königin, sondern ihr (Wort-)Verdreher (»*and***:** *I am indeed not her fool, but her corrupter of words*«). Der Wortverdreher erinnert an Oliver Mar-Text in »Wie es euch gefällt« (S.Seite 328f). Der Clown urteilt über die zu einer Vermählung nicht willige Königin. Er scheint an dem Wortspiel seinen Spaß zu haben, dass die unverheiratete Königin [Elisabeth] erst ihren Narren bekäme, wenn sie denn einmal verheiratet sein sollte [was nie passiert ist].

Indiz 7: »***and you are now sayld into the North of my Ladies opinion … vnlesse you do redeeme it***«

In Akt III/2 wird Sir Andrew suggeriert, dass beweisbar sei, dass die Königin ihm zugeneigt sei, obwohl sie mit einem Jüngeren gesehen wurde. Die Königin (Olivia) habe ihn nur aufreizen wollen (»*Shee did shew fauour to the youth in your sight, onely to exasperate you*«). Hier hätte er etwas unternehmen (»*you should then haue accosted her*«) und die Jugend sprachlos machen müssen (»*you should haue bangd the youth into dumbenesse*«). Das wäre von ihm erwartet worden (»*this was look'd for at your hand*«), aber das habe er versäumt, davor habe er sich gescheut (»*and this was baulkt*«). Er habe diese »doppelte« Möglichkeit verinnen lassen (»*the double gilt [guilt?] of this opportunitie you let time wash off*«), und nun sei er in die Kälte (»*the North*«) des Ansehens der Königin geraten (»*and you are now sayld into the North of my Ladies opinion*«), dort werde er hängen wie ein Eiszapfen am Barte eines Holländers (»*where you will hang like an ysickle on a Dutchmans beard*«), so lange, bis er rehabilitiert sei durch irgendwelche lobenswerte, tapfere oder politische Unternehmungen (»*vnlesse you do redeeme it, by some laudable attempt, either of valour or policie*«).

Obwohl nicht entschieden werden soll, welche spezifische Person sich hinter Sir Andrew verbirgt, so ist doch unzweifelhaft ein Bezug zum zeitgenössischen Ringen verschiedener Personen um die Gunst der Königin erkennbar sowie ihre Macht, in Ungnade gefallene Günstlinge [so auch Marlowe] zu verbannen. Sir Andrew dürfte zweifellos eine männliche Person im Umfeld der Königin gewesen sein.

Indiz 8: »***my Lady will hang thee for thy absence***«

In Akt I/5 will die neugierige Maria[137] (Vertraute von Olivia, der Königin) vom Clown

[137] Mit der Rolle der Maria dürfte »Mary Sidney« gemeint sein, da mehrfach erwähnt wird, dass sie über den Tod ihres Bruders (Philip Sidney) nicht hinwegkomme und dass der Vater (Henry Sidney) nur knapp ein Jahr vor ihrem Bruder gestorben sei.

(alias dem Dichter) wissen, wo er während seiner langen Abwesenheit gewesen sei. Nur wenn sie das »erfahre« (»*either tell me where thou hast bin*«), werde sie ihn bei der Königin entschuldigen (»*or I will not open my lippes so wide as a brissle may enter, in way of thy excuse*«). Die Königin könne ihn für seine lange Abwesenheit hängen lassen (»*my Lady will hang thee for thy absence*«). Der Dichter lässt erkennen, dass ihm das [inzwischen] egal sei (»*Let her hang me*«). Derjenige, der auf dieser Welt bereits gut beseitigt worden sei (»*he that is well hanged in this world*«), brauche den Krieg (das Regiment) nicht mehr zu fürchten (»*needs to fear no colours*«).

Maria ermahnt ihn, seine Situation zu verbessern (»*Make that good*«). Der Clown gibt zu erkennen dass er niemanden mehr zu fürchten habe, da er niemanden mehr sehe (»*He shall see none to fear*«). Sie bekräftigt noch einmal, dass er aber dafür gehängt werden könne, da er sich so lange entfernt habe (»*Yet you will be hanged for being so long absent*«). Für ihn sei dies nicht ebenso schlimm wie hängen (»*to be turned away, is not that as good as a hanging to you?«).* Für viele sei gut aufgehängt besser als eine schlechte Ehe (»*Many a good hanging prevents a bad marriage«).* Und was die Alternative zu seinen Abwesenheiten beträfe, solle der Sommer das bestätigen (»*turning away, let summer bear it out*«). Maria bemerkt, dass er in dieser Sache entschieden wirke (»*You are resolute, then?*«). Der Clown erwidert, dass das zwar nicht der Fall sei (»*Not so, neither*«), dass er aber in zwei Punkten fest entschlossen sei *(»but I am resolved on two points*«). Maria schlussfolgert**:** Wenn der eine Punkt scheitere, hätte er noch den anderen, aber wenn beide Punkte misslängen, falle seine Absicherung zusammen *(»That if one break, the other will hold; or, if both break, your gaskins fall«).* Als Olivia eintritt (»*Here comes my lady,* [die Königin]«), ermahnt Maria den Clown zur Verschwiegenheit (»*Peace, you rogue, no more o' that«),* es wäre das Beste, wenn er sich bei der Königin klug entschuldige (»*make your excuse wisely, you were best*«).

Wer nur die vordergründige Spielebene dieser Szene und nicht die autobiografische Situation des Dichters auf einer zweiten Ebene (zwischen dem Clown/alias Marlowe/Shakespeare und Maria/alias Mary Sidney) akzeptiert, wird den tiefgründigeren Inhalt nicht verstehen können. Es wird dann nicht verständlich, warum der Dichter von Olivia wegen seiner langen Abwesenheit mit »Erhängen« von Seiten der Königin gedroht werden kann. Die Szene ergibt ihren Sinn, wenn man davon ausgeht, dass Marlowe sich zwar in der Verborgenheit aufhalten, aber über seine Aktivitäten berichten musste. Er dürfte kaum noch Angst davor gehabt haben, gehängt zu werden, da das irgendwie schon passiert war. Die Angst von Mary Sidney, er könne immer noch ums Leben kommen, da er sich nicht an gewisse Abmachungen gehalten habe, macht »Marlowe« nichts mehr aus. Da er die Öffentlichkeit meiden muss, sieht er ohnehin niemanden mehr, den er noch fürchten muss. Dies wirkt recht authentisch autobiographisch.

Indiz 9: »*to obscure the trueth*« »*by the doubt of that name which those four letters might portend*«

Marlowe war sich darüber im klaren, wie leicht man Zweifel an einem Sachverhalt sähen konnte und wie leicht man bei Namen die Menschen durch Veränderungen von Buchstaben oder Worten täuschen, verunsichern und in die Irre führen konnte. Dieser Ansatz in »Was ihr wollt« (Akt II/5) taucht auch in »Polimanteia«(s. Seite 475ff) auf. In beiden Texten wird bei vier Buchstaben oder Initialen (»Was Ihr wollt«**:** M, O, A, I; »Polimanteia«**:** Θ. E. O. Δ.) die Aufgabe gestellt, einen Namen oder Zusamenhang zu enträtseln.

Aus »Polimanteia«(1595)**:**

»*… by* ***the doubt of that name which those foure letters might portend:*** *for not knowing the trueth, he talketh by circumstances and darke signes, sometimes telling the trueth to gaine credit to his false lyes, seeing by a malicious instinct he striveth* ***to obscure the trueth,*** *to the great dammage of mortall men. For his delight is in falshood, and his ioy is in our fall.*«

Diese Aufdeckung seiner »literarisch-herausgeberischen Strategie«[138] aus dem Jahre 1595, die in dem nachfolgenden Kapitel 11 massiv zum Tragen kommen wird, zeigt, mit welch listigen Tricks, mit welcher »Philosophie« Marlowe/alias Shakespeare seine Identität in den vor ihm liegenden Jahrzehnten verschleierte**:** eine Vorgehensweise, die er bereits vor seinem Sturz 1593 mit anderen Traktaten und Diskursen anzuwenden gezwungen war. (s. „Marlowe der »Vorläufer« von Shakespeare? (s.auch Seite)“ auf Seite 261)

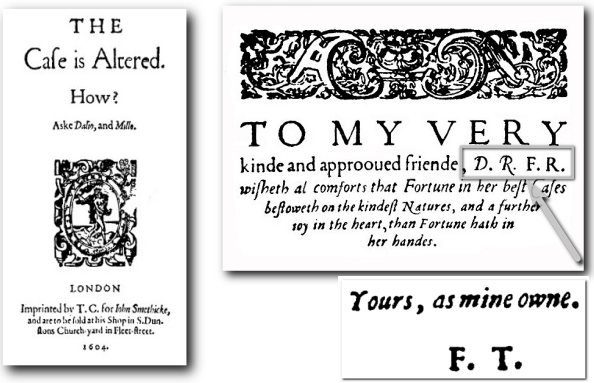
Erst diese »strategische« Offenlegung der Verdunkelung seiner Identität macht die Vorgehensweise des Dichters verständlich**:** Er weckte in dem Leser stetig den Zweifel, in irgendwelchen Namen oder Initialen (»*by the doubt of that name*«) den wahren Autor zu erkennen (»*not knowing the truth*«), indem er nur Fingerzeige (»*talketh by circumstances*«) oder Andeutungen streute (»*darke signes*«) undmanchmal auch die Wahrheit sagte (»*sometimes telling the truth*«), damit man ihm bei »falschen Lügen« glaubte (»*to gaine credit to his false lyes*«). Indem er den Leser mit einer tückischen Ahnung versah (»*seeing by a malicious instinct*«), schaffte er es, die Wahrheit zu verschleiern (»*he striveth to obscure the truth*«), zum Schaden der Menschen, die ihr Entzücken an der Lüge (»*or his delight is in falsehood*«) und ihre Freuden in seinem Sturz hatten (»*his joy is in our fall*«).

Als eines von vielen Beispielen für diese Verdunkelung sei »**The Case is altered. How? Aske Dalio and Millo**[139]«(1604) erwähnt. Weder des Dichters signie-

[138] Sie erinnert an die dubiosen Initialen W.S.R.B. (Marginalien) in John Davies »Microcosmos«(1603, S.215) und »The Civile Warres of Death and Fortune« (1609, Poem 76), die die unterschiedlichsten Mutmaßungen hervorriefen. (Bezügl.John Davies s.Seite 90ff, s.Seite 596ff)

139 Nicht zu verwechseln mit einem Theaterstück gleichen Names, als dessen Autor 1609 Ben Jonson genannt wurde

rende Initialen **F.T.**(»*Yours, as mine owne.*«) in der Zueignung, noch der Adressat, sein »*kinde and appproved friende*«, ein gewisser D.R.F.R. verraten uns, wer mit den Betroffenen gemeint ist. Hinter F.T. wurden »Nicholas Breton«(T.Corser) bzw »Francis Thynne« (J.P.Collier) vermutet.



Zueignender Dichter F.T. und zugeeignete Person
D.R.F.R. in »The Case is altered« (1604)

Fazit

Kapitel 10 für sich allein ergibt überzufällig viele plausible, kaum zu widerlegende Argumente, dass Shakespeare's Stücke authentische, autobiografische Elemente von Marlowe's Schicksal in sich tragen.

Im April 2010 erschien James Shapiro's Buch »Contested Will. Who Wrote Shakespeare?«, mit dem er – wie im Klappentext formuliert – beabsichtige, ein und für allemal die lästige Debatte um die Autorschaft Shakspere's zu beenden und das Identitätsparadigma (Shakspere = Shakespeare) als entschieden anzuerkennen.

Falls ihm das nicht gelingen sollte, würde sein Buch unwiderruflich die Natur oder Richtung der Debatte verändern, indem sie die Leser mit der wesentlichen Frage konfrontiere, ob die Werke Shakespeare's autobiografisch seien (wovon Shapiro nicht ausgeht) und wenn ja, ob die Frage beantwortet werden könne, wer die Werke geschrieben habe.(»*… are the plays and poems of Shakespeare* ***autobiographical****, and if so, do they hold the key to the question of who wrote them?«)*

Shapiros Buch setzt sich mit Shakspere, Bacon, und Oxford auseinander, nicht aber mit Marlowe. In diesem »verhängnisvollen« Versäumnis liegt der Grund, warum Shapiro weder die entscheidende Frage seines Buches beantwortet hat

bzw. beantworten konnte noch warum er nie zu den Schlussfolgerungen dieses Buches hätte vordringen können, dass nämlich das Identitätsparadigma in unausweichlicher Konsequenz aufgegeben werden muss: Shakespeare's Stücke und Gedichte sind eminent autobiografisch. Sie enthalten alle von Shapiro eingeforderten Schlüssel zur Frage, wer sie in Wahrheit schrieb und was sie auf einer tieferen Ebene »autobiographisch« bedeuten.

11. Marlowe's »zweite« Existenz

Als Persönlichkeit mit multiplen »Pseudonymen«

Wenn Christopher Marlowe am 30. Mai 1593 nicht zu Tode kam, sondern »inkognito« weiterlebte und unter wechselnden Pseudonymen einschliesslich dem Pseudonym Shakespeare schrieb, wie war es möglich, dass ein derart dominierender Geist Jahrzehnte[140] unsichtbar blieb und mit niemandem kommunizierte? Müsste ein »verborgener« Dichter vom Schlage Shakespeare's nicht unausweichlich Quellen, Indizien oder Hinweise hinterlassen haben? Hier beißt sich die Katze in den Schwanz**:** Marlowe musste als Person und in seinen Texten unerkannt (in Bezug auf seine Bühnenwerke sogar mithilfe eines Strohmanns) in der Anonymität leben und trotzdem für die Nachwelt sichtbar bleiben.

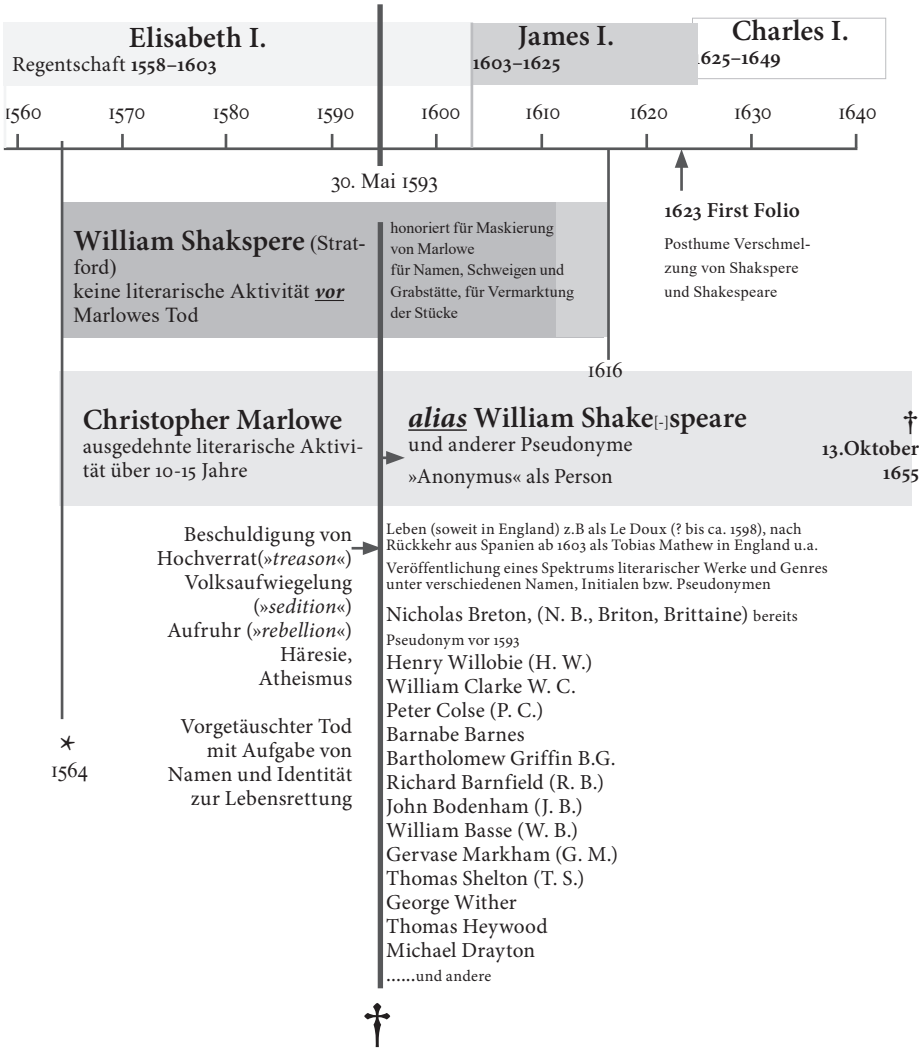
Müsste nicht, vergleichbar mit Wolfgang Amadeus Mozart, der in seinen ca. 25 Kompositionsjahren mehr als 600 Werke, davon allein 40 Symphonien, komponierte, ein überlebendes Genie Marlowe/alias Shakespeare als eine nie versiegende Quelle einfallsreicher Schöpfungen über Jahrzehnte Werk um Werk, und Werke verschiedenster Genres hervorgebracht haben? Soll davon wirklich kein einziges erhalten geblieben sein? Diese Paradoxie lässt sich auflösen und dechiffrieren, wenn man jene Tarnungen, die seine Person haben unsichtbar werden lassen, erkennt und richtig interpretiert.

Die Skeptiker müssten die Frage im Grunde an Shakspere aus Stratford richten**:** Ist es, da für ihn nie ein Motiv ersichtlich wurde, sich tarnen zu müssen, nicht viel unwahrscheinlicher, dass er zeitlebens so unsichtbar blieb und keine Zeitzeugnisse hinterließ? Experten haben sich solchen unausweichbaren Plausibilitätsfragen entweder nicht gestellt oder sie verdrängt. Marlowe's Tod war in der Lage, alle Fragen und Unlösbarkeiten gleichsam »in einem schwarzen Loch« verschwinden zu lassen.

Dieses Kapitel kann zeigen, dass Marlowe ***nach*** seinem vorgetäuschten Tod und Identitätswechsel erhebliche Spuren hinterließ. Während für eine Überdauerung vieler seiner Theaterstücke mittels des maskierenden Strohmanns Shakspere inklusive Grabstätte und First Folio früh Sorge getragen wurde, war dies für seine übrigen literarischen und »politischen Aktivititäten« nicht der Fall. Dass Shakespeare aber außer seinen Theaterstücken über Jahrzehnte keine »politischen Aktivitäten und kein grösseres Werk verschiedenster literarischen Gattungen (Seite 635ff) geschaffen und hinterlassen hat, ist nicht plausibel oder vorstellbar. Unter einem einzigen neuen Pseudonym hätte– wie dieses Kapitel zu zeigen versucht – der Autor so zahlreicher gewichtiger literarischer Werke nur schwer unerkannt bleiben können. Bei der Menge

[140] Über mehr als 5 Jahrzehnte von 1593 bis 1655 (s.Seite 587f)

an literarischen Zeugnissen, die er hinterließ, war das Risiko, als Person irgendwann identifiziert zu werden, zu groß. Die Lösung konnte nur darin bestehen, sein reichhaltiges Werk jenseits der First Folio unter einer Vielzahl von verschiedensten »fiktiven Autornamen und Initialen« aufzuteilen**:** erst eine »**multiple Pseudonymität**« garantierte ihm seine Sicherheit in der Anonymität. Mit ihr konnte er sein Versprechen einlösen, seine Identität dauerhaft geheim zu halten (Seite 355 u.a.)



Zeittafel von William Shakspere und Christopher Marlowe
(alias Shakespeare und weiterer Pseudonyme)

Wechselnde Pseudonyme

Initialen, Pseudonyme, Namen, Deck- oder Tarnnamen, unter denen Marlowe geschrieben hat, werden in diesem Kapitel begründet, durch Indizien gestützt und in der Zeittafel angedeutet. Eine Vollständigkeit wurde nicht angestrebt. Man sollte die dargestellten Befunde und Argumente so lange als plausible Annahmen anerkennen, solange sie nicht durch plausiblere und logischere ersetzt oder widerlegt werden können.

Die hier vorgestellten Einsichten und Hinweise für eine »zweite« Existenz Marlowe's stellen lediglich ein Anfangsstadium eines nicht abgeschlossenen Erkenntnisprozesses dar. Die bisherige Analyse ist unvollständig und an manchen Stellen möglicher Weise korrekturbedürftig. Sie trägt somit gewisse Unsicherheiten in sich. Dennoch sind ausreichend tragfähige Ansätze vorhanden, um sie in diesem Kapitel darzustellen.

Unabdingbare Prämisse für den Leser

Fehleinschätzungen und Irrtümer der Vergangenheit bestanden darin, bei zeitgenössischen Namen oder Initialen grundsätzlich von real existierenden Autoren auszugehen im Sinne einer nicht mehr zu hinterfragenden Wahrheit, ähnlich wie bei dem nicht hinterfragten Shakspere- und Autorschaftsproblem selbst. Sie führten zwangsläufig dazu, dass (auto-)biografische, literarische und zeithistorische kontextuelle Bezüge zu Marlowe in seinem »zweiten« Leben unter seinen zahlreichen Deck- und Scheinnamen nicht erkennbar werden konnten, weil zu ihren Inhalten kein Sinnzusammenhang herzustellen war.

Jedem, der behaupten würde, dass vermeintliche Autoren z.B. von »Polimanteia«(1595 ▹William Clarke), von »Palladis Tamia«(1598 ▹Francis Meres) oder von »Fidelia« (1615 ▹George Wither) Pseudonyme eines verborgenen Autors darstellten, würde von Shakespeare-Experten erbarmungslos als »Verschwörungstheoretiker» entlarvt, obwohl dafür stichhaltige, zum Teil kaum widerlegbare Argumente anführbar sind. Über viele der im Folgenden beschriebenen, oft seltsam kurzlebig produktiven zeitgenössischen Autoren weiß man so wenig, dass es – bei Kenntnis des Inhalts ihrer Texte und des literarischen Niveaus der Werke – zumeist wahrscheinlicher ist, dass ihre Namen Pseudonyme darstellten, die dazu dienten, die wahre Identität des Autors zu verschleiern.

Lucretia, Avisa, Penelope, Fidessa, Cynthia, Matilda und andere

Viele auf hohem Niveau geschriebene Sonettzyklen wie beispielsweise »Willobie His Avisa«(1594), »Matilda«(1594), »Zepheria«(1594), »Coelia«(1594), »Alcilia«(1595), »Diana«(1595), »Emaricdulfe«(1595), »Fidessa«(1596), »Diella«(1596), »Chloris«(1596), »Laura«(1597), »Cynthia«(1598) und andere stammen auf Grund zeitlicher, inhaltlich-kontextueller und stilistischer Textzusammenhänge mit beträchtlicher Plausibi-

lität vom untergetauchten Marlowe. Sie stellen oft eher unerkannte, frühe Bindeglieder in der »posthumen« Beweiskette einer Weiterexistenz Marlowe's dar als Werke zeitgleich lebender, unbekannter oft kurzlebiger Autoren, wie zum Beispiel diejenigen, mit denen dieses Kapitel beginnt**:** mit ▷H.W.(Henry Willoughby), ▷W.C.(William Clarke), ▷P.C.(Peter Colse), ▷B.G.(Bartholomew Griffin), ▷R.B.(Richard Barnfield), ▷J.B.(John Bodenham), ▷W.B. (William Basse) .

Die Bücher »**Willobie his Avisa**« und »**Polimanteia**« werden in den meisten Shakespeare-Biografien erwähnt, weil sich in ihnen die ersten eindeutigen *literarischen* Erwähnungen des Dichters »Shakespeare« überhaupt (und seines Versepos »Lucretia«, 1594) finden. Aus der Fachliteratur erfährt der Leser, dass »***H***enry ***W***illoughby« und »***W***illiam ***C***larke die Autoren dieser Bücher waren. In beiden Werken werden die Autornamen nicht genannt, sondern ein Hadrian Dorell[141]« (»Willobie His Avisa«) und ein »W.C.« (»Polimanteia«). Die Literaturwissenschaft hat die Autorschaft als gelöst erklärt, ohne den Versuch unternommen zu haben, die Inhalte der Texte zu vermeintlichen Autoren in einen kohärenten Abgleich zu bringen.

»Willobie His Avisa« [142]

Der mit einigen Prosatexten durchsetzte satirische Gedichtband »Willobie His Avisa« wurde 1594, nur Monate nach Shakespeare's »Lucretia«, gedruckt. Er ist zeithistorisch von Interesse, da in ihm zum ersten Mal überhaupt der »***literarische*** Shake-speare« erwähnt wird, im Zusamenhang mit dem Versepos »Lucretia«.

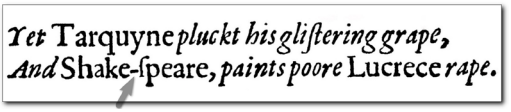
Die Metapher des Akronyms »A.V.I.S.A.«[die unsichtbare, nicht mehr gesehene Muse etc.] wird in der »Epistle to the Reader« von »Willobie his AVISA« (1594) als Allegorie der Situation des Dichters [Marlowe] geheimnisvoll verschleiert.

In dem Einleitungsgedicht kommt der unidentifizierbare Dichter auf das im gleichen Jahr gedruckte Versepos Shakespeare's »Lucrece« zu sprechen**:** Während dort ein Tarquinius seine funkelnde Traube pflückte, zeichnete parallel dazu ein Shakespeare das Bild einer bedauernswerten Schändung der Lucretia (s.Text-Faksimile). Tarquin, der »üppige« Übeltäter und Shakespeare, der »arme« Dichter der Parabel »Lucrece«, stehen hier seltsam dialektisch gegenüber. Wer außer dem Autor kann bereits 1594 um den Zusammenhang zwischen einem noch unbekannten Dichter

141 Man muss einen Zusammenhang zu dem anonymen Autor von »The Triall of Maister Dorell A collection of defences«(1599) annehmen..

142 Willobie his Avisa. With an essay by Charles Hughes, London / Manchester 1904; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/willobiehisavisaoowill#page/n5/mode/2up

Shake-speare und »Lucrece« gewusst, ein Motiv zur geteilten Schreibweise Shakespere's und zu dieser »komplementären« Darstellung gehabt haben?

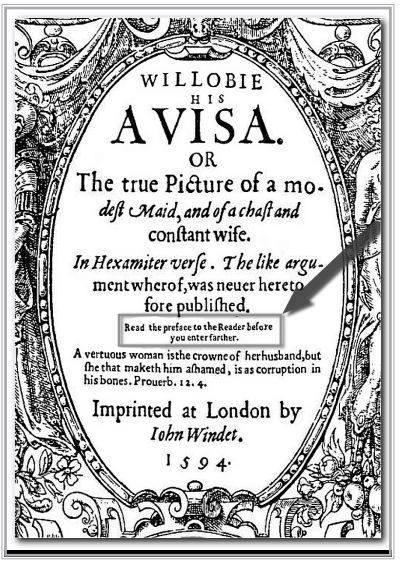


Früheste »literarische« Erwähnung Shakespeare's überhaupt [als Shake-speare]
(Faksimile-Text aus »Willoby His Avisa«, 1594)

»Avisa« symbolisiert, wie die Titelseite kenntlich macht, eine Tugend, »*a vertuos woman…, she that makes him ashamed, is as corruption in his bones*«, die sich – wie bei »Lucretia« - allegorisch mit der Verfehlung, dem »Verführt-worden-sein« ihres Autors auseinandersetzt. Dass in »Willobie His Avisa« hinter einem moralischen Komplott (»*plaine morall plot*«) eine tiefere Wahrheit verborgen liege (»*there is something of truth hidden under this shadow*«), wird bereits in der »Epistle« zu Anfang deutlich

(»To the gentle and courteous Reader«) **:**

> »*(…) me to thinke it altogether a* ***fained matter, both for the names and the substance,*** *and a plaine* ***morall plot, secretly to insinuate,***
>
> *(…) I doe more deepely consider of it and more narrowly weigh every particular part, I am driven to thinke that there is* ***something of truth hidden under this shadow.***
>
> *(…) mee thinkes it is a matter* ***almost impossible that any man could invent all this without some ground or foundation to build on.***
>
> *(…) inforceth me to coniecture, that though the* ***matter be handled poetically,*** *yet there is* ***something under these fayned names and showes, that haue been done truly*** *(…).«*



Titelblatt (Zentraler Ausschnitt) von
»Willobie His Avisa«(1594)

Der in seiner Zeit erfolgreiche Gedichtband mit fünf Auflagen (1594, 1596, 1599, 1609, 1635) behandelt allegorisch die Auseinandersetzung des Autors mit seiner »Tugend (AVISA) « (*modest Maid and of a chast*) und ihren diversen Verehrern. Die Kürzel (Nob., Nob. Furens, Cavaleiro, Dan., Ben., Dy., Har., Hen., Will., H. W., Henrico Willebago und W. S.) stehen für reale Personen[143] oder für Gruppen (»*Nobility*«, »*furious*

[143] Nob. = der Adel, Nob. Furens = Der wütende Adel, Dan. Ben. = Samuel Daniel (?), Ben =Ben Jonson (?), Dy = Drayton?, Har. = Harvey (?), H.W. bzw. Hen.Will. = Henry Willobie alias Christopher Mar-

Nobility«). Dass sich hinter dem Autor von »Willobie His Avisa« Marlowe/alias Shakespeare verbarg, soll beispielhaft anhand ausgewählter Indizien begründet werden **:**

Indiz 1: *»The author names himself«*

Der Autor rät bereits auf dem Titelblatt, zuerst das Vorwort zu lesen, bevor man in das Werk einsteige *(»Read the preface to the Reader before you enter farther*«, s.Pfeil, voriges Bild). In seiner »*Epistle to the Reader*« erläutert ein uninformiert scheinender »Hadrian Dorell«(H.D.), dass sich ab dem Cantus 44 der Autor zu erkennen gebe (»*from the forty foure Canto to the end of the booke. It seemes that in this last example* ***the author names himself«)*****:** dort beschreibe er seinen eigenen »Aufschrei« (»*and so describeth his owne hue*«[144]). Der Vorwortschreiber [H.D.] gibt vor, der Autor habe ihm während dessen Auslandsreisen im Dienst der Königin (»*beeing desirious to see the fashions of other countries for a time, departed voluntary to her Majesties service*«) seine Wohnung, seine Bücher und Schriften überlassen. Dabei habe er die Freundschaft zum Autor riskiert, indem er dessen Buch [AVISA] ohne dessen Zustimmung drucken ließ. Diese Passage ist ohne jeden Zweifel fiktiv und kann realiter so nicht passiert sein[145]**:**

> »*One* [book] *among the rest I fancied so much, that I haue ventured so fare upon his friendship, as to publish it without his consent.*«

Mit Hilfe von H.D.[146] bemäntelt der Autor seine eigene Identität (1594!) und gibt sich zugleich als Autor (Shakespeare) des Epos Lucretia zu erkennen (*...if* ***mine Author*** *have found a* ***Brytaine Lucretia)*****:** Unschwer erkennt man Marlowe, der schon zu Studienzeiten monatelang im Auftrag ihrer Majestät auf dem Kontinent (Reims, Vlissingen, Leyden, u.a.) unterwegs war (»*departed voluntary to her Majesties service*«) (»Polimanteia«, Indiz **3** Seite 479). In »Willobie his Avisa« ist der Dichter – ähnlich wie in »Hero and Leander«(1593), in »Lucrece«(1594), in »Fidessa(1596)« und anderen Gedicht-Epen – damit beschäftigt, seine fatale Lebenswendung literarisch zu verarbeiten, während er in »Polimanteia« zu einer massiven Anklage und Verteidigung übergeht (»s.475 ,Indiz **12,** Seite 486f).

Indiz 2: »***Vigilantius Dormitanus*****« …** »***far surmounts all other fame***«

Was unter des Autors eigenem Aufschrei (»*and so he describeth his own hue*«, S.Cantus 65) zu verstehen sei, weiß H.D. angeblich nicht und will es auch nicht wissen (»*describeth his own hue, who that was, I know not, and I will not be curious*«). Dies unterstützt die Annahme, dass der im Anfangsgedicht *(»In prayse of Willoby his Avisa, Hex-ametron to*

lowe/Shakespeare (?), W.S.= Shakspere?

144 SOED**:** »Hue«**:** trans. assail, drive, guide with shouts, 1590.

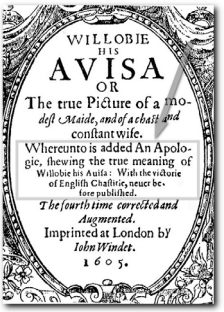
145 Sie erinnert an die vorgeblichen Dichter T.Watson mit seiner »Amyntas«(1585) und »unauthorisiertem« Druck [und Übersetzung] durch A.Fraunce als »The Lamentations of Amyntas (1587) « *But if it be in everie mans choise to read it,...why then not in mine also to publish it?*

146 Hier kann bereits zu Beginn dieses Kapitels demonstriert werden, dass Namen und Initialen von vermeintlichen Autoren, von zueignenden Personen usw. Irreführungen des Autors darstellten

the Author«) unterzeichnende »Vigilantius Dormitanus« der Autor von »Willobie his Avisa« ist. Der vieldeutige Lobgesang von »Vigilantius:Dormitanus« könnte nicht bezeichnender sein.

Ausschnitt:

»*Yet Tarquyne*[147] *pluckt his glistering grape,* [aus Strophe 1]
And ***Shake-speare,*** *paints poore* ***Lucrece*** *rape.*
(…)
Then Avi-Susan joyne in one, [aus Strophe 5]
Let ***Lucres-Avis*** *be thy name*
This English Eagle sores alone,
And far surmounts all others [de]*fame*
Where high or low, where great or small
This Briton Byrd out-flies[148] *them all*
Contraria Contrariis,
Vigilantius: Dormitanus *(…)*«


WILLOBIE
HIS
AVISA
OR
The true Picture of a mo-
deſt Maide, and of a chaſt and
conſtant wife.
Whereunto is added An Apolo-
gie, ſhewing the true meaning of
Willobie his Auiſa: With the victorie
of Engliſh Chaſtitie, neuer be-
fore published.
The fourth time corrected and
Augmented.
Imprinted at London by
John Windet.
1605.

Modifiziertes Titelblatt von »Willobie His Avisa«(1605)

Die konträre »dialektische« Selbstkennzeichnung (»*Vigilantius*: *Dormitanus*[149]«, *Contraria Contrariis*) erinnert an die »konträre« Signatur eines Briefes (»*The Fortunate-Unhappy,*«), den Malvolio in Shakespeare's »Was ihr wollt« (Akt II, Szene 5) lesend enträtseln will und in dem ihm explizit empfohlen wird, wie er sich verhalten solle:

»*Put thyself in the* ***trick of singularity. She*** *thus advise thee that*[she] *sighs for thee.*
The Fortunate-Unhappy«

Der Dichter folgte nicht nur in »Willobie his Avisa« dieser »Philosophie«, sondern auch in zahlreichen anderen in diesem Kapitel dargestellten Werken: er setzt sich mit einzelnen seiner Tugenden, Verdienste oder Wesensmerkmale in Form weiblicher Figuren (Alcilia, Avisa, Fidelia, Fidessa, Lucretia, Matilda, Penelope, Pecunia, Perdita, Venus u.a.) auseinander und erschafft sie »antithetisch« als dialektische Figuren gegenüber seinen Ideen und Gedanken.(»*trick of singularity*«) Er gibt sich durch die Doppeldeutigkeiten von Avisa (»*then Avi-Susan joyne … Lucres Avis*[150] *be thy name*«) und durch das Wortspiel »*Vigilantius Dormitanus*« als ein existenter und zugleich schlafender, »nicht existenter« Autor, als ein in sich zwiespältiger Gegensatz, einer »Contraria Contrariis«, zu erkennen. Diese »Antithetik« entspricht Marlowe's dialelektschem Lebensmotto (S.Seite 192ff.). Welche andere Person außer Marlowe könnte sich 1594 zugleich als ein Wacher (»*Vigilantius*«) und als ein Schlafender (»*Dormitanus*«) dargestellt haben? Welche andere Persönlichkeit könnte es wagen,

[147] Tarquin (alias Marlowe), die männliche Hauptfigur in Shakespeare's Versepos »Lucretia« (S.Seite 299ff.).
[148] To surpass, to fly past. übertreffen
[149] In John Haringtons »A briefe view of State of the Church of England«(Bild S.Seite 573) greift der Autor die Begriffe »Vigilantius« und «Dormitan{**ti**}us« auf.(S.31). Er muss dem Autor von »Avisa« entsprochen haben.
[150] SOED: »lucre«: ertragreich. »Avis« (e): obs.für Advice, Advise etc.

sich als »Englischer Adler« (»*English Eagle*«) zu bezeichnen, der den Ruhm aller weit überrage (»*far surmounts all others fame*«), oder mit dem Namen eines englischen Dichters (»*this Briton Byrd*«), der alle übertreffe (»*out-flies them all*«)? Wenn man für das Wort »*fame*«, im Mittelenglischen die Kurzform »*(de)fame*« liest, lässt sich der Englische Adler konträr (»Contraria Contrariis«) auch als derjenige kennzeichnen, den allein es schmerzt (»*Eagle sores alone*«), dessen Diffamierung die aller anderen weit übertrifft (»*and far surmount all other* [de]*fame*«), wie hoch oder niedrig, gross oder klein sie auch gewesen sein möge (»*Where high or low, where great or small*«), sie übertreffe alle anderen Verleumdungen (»*out-flies them all*«). Das Wort »*sore*« erinnert an Holofernes Gedicht mit seinem Bedeutungswandel von »*sore*« zu »*sorel*« in »Verlorene Liebesmüh«, (S.Seite 448f). Welch andere Person könnte 1594, innerhalb des ersten Jahres nach Marlowe's »Tod«, mit solch spezifisch komplementärer Charakterisierung gemeint sein?

Indiz 3: »***I haue shewed the Authors device, and his reason for the fiction***«
In einer Entschuldigung (»*Apologie*«, Bild-S.Seite 467) am Ende von »Willobie, his Avisa« (erstmals in der zweiten Auflage, 1596) räumt der Autor W. H. ein, dass die zentrale Figur des Gedichtbandes eine erdachte (»*insinuated*«) Person ist, die es nie gegeben habe. »**A**« stehe für »**Non**«, »Non Visus, Non Visa, Non Visum«**:** Avisa wurde nie gesehen. Sie *(»the fained name of A V I S A«)* solle als ein Kunstgriff, als eine Metapher des Autors (»*the Authors device, and his reason for the fiction*«) verstanden werden, die alle anderen Täuschungen zum verstummen bringe (»*which I thought would haue quailed all other fictions whatsoeuer*«). Hier wird deutlich, dass auch die übrigen Namenskürzel, einschließlich W. H., von Vortäuschungen nicht abzugrenzen sind. Auf wen könnte 1594 eine solche geistreiche Irreführung zugetroffen haben? Warum auf einen unbekannten Henry Willobie (or Willoughby), wie Experten versichern?[151].
Die eigentliche Metapher von »**Willobie his Avisa**« klingt in dem unterlegten Wortspiel »Will obey his a(d)vise« an**:** etwa, dass der Autor den Rat des lebensrettenden Wechsel in die Verborgenheit akzeptiere. Es lassen sich auch andere Wortspiele denken, zum Beispiel**:** 1)***Will***s [*will*] Argwohn [***OB***.†ME für Objection] betrachtet [***EYES***] sein [***HIS***] Abtauchen [***A VISA***] – oder**:** 2)Will [*will*] starb [*ob*.† ME. für Obiit] beim Anblick [*eyes*] seines [*his*] Verschwindens [*a-visa*].

Aus**:** The APOLOGIE, (Prosa-Anhang zu Avisa verfasst 30.Juni 1596 in Oxford!))

> *»(…) the fained name of AVISA, I haue shewed the Authors devise, and* ***his reason for the fiction*** *(…) which I thought would have quailed all other fictions whatsoeuer. But*

[151] (s.Indiz 12)Auffällige Textübereinstimmungen zwischen Gedicht 18 in »The Passionate Pilgrim« von Shakespeare(?) und Cantus 47 aus »Willobie His Avisa« (s.Indiz 12) konnten nie erklärt werden. Vgl. John Roe**:** Willobie his Avisa and The Passionate Pilgrim**:** Precedence, Parody, and Development. Yearbook of English Studies (1993). London 1993.

yet if farder yee will haue my conceit, the order, words, and frame of the whole discourse, force me to thinke that which I am vnwilling to say. That this name insinuateth, that there was never such a woman seene, as heere is described. For the worde ***A' VISA is compounded,*** *(after the Greeke manner) of the privative particle* ***A, which signifieth Non:*** *(…) So that A'visa, should signifie (by this as much as* Non visa*, that is***:** *Such a woman as was never seene. Which if it bee true, then* ***Avisa is yet vnborne****, that must reioyce in this prayse. (…)«*

Indiz 4: »***A fantasticall fit****« …»beeing parted then in twaine«*

Ab Cantus 44, so die Einleitung, spreche der Autor über sich selbst; ab hier kläre er den Leser über seine Schicksalswende auf**:** Zunächst sei er »allegorisch« plötzlich infiziert worden (»*H.W. being sodenly infected*«). Diese »Ansteckung« [die Übertragung einer fremden Identität auf ihn] führte zu einer fantastischen »Übereinstimmung« (»*with the contagion of a fantasticall fit*« [Shakspere=Shakespeare]). Das erstmalige Erkennen seines »Nichts«, seiner Nicht-Existenz, seines Abgrunds (»*at the first sight of* ***A***«) verzehrte ihn eine Weile in geheimem Kummer (»*pineth a while in secret grief*«). Die unangenehme Ausstrahlung (»*the burning heate*«) des bei diesem Komplott eingesetzten, so aberwitzigen Erfüllungsgehilfen (»*of so servent a humour*«[Shakspere]) konnte er schließlich nicht mehr ertragen (»*at length not able any longer to indure*«), es entstellte (oder übertrug) das Geheimnis seines Leidens auf seinen Bekannten ***W.S.***(»*bewrayeth the secrecy of his disease vnto his familiar friend* ***W.S.***«).

»H.W. being sodenly ***infected*** *with the contagion of a* ***fantasticall fit,*** *at the first sight of A, pineth a while in secret griefe, at length not able any longer to indure the burning heate of so servent a humour, bewrayeth the secrecy of his disease vnto his familiar friend* ***W.S.****«*

Diese Passage - man mache sich dies klar!- bildet die zeitgenössische Darstellung vom Sturz Marlowe's in die Anonymität, in das Nichts (»**A**«), in das Nicht-mehr-gesehen-werden (»**A**VISA«) und die Übertragung seiner Identität auf eine andere Person (W.S.). Der Shakespeare-Experte Charles Hughes war 1904 überzeugt, dass mit der Person W.S.(Harry) in »Willobie« **W**illiam **S**hakespeare gemeint sein müsse.

»The cumulative Evidence makes it almost certain that the ***W.S.*** *of the poem stands for* ***W****illiam* ***S****hakespeare.«*[152]

Auch die weiteren Gedichte lassen wenig Zweifel, dass das Schicksal eines lebensbedrohten Dichters, der seine Identität aufgeben musste, abgebildet ist (z.B.Cantus45**:** »*one,which* ***beeing parted then in twaine«).***

Indiz 5: »***Not able by reason to rule the raging fume of his phantasticall furie****«*

Nachdem sich des Dichters Tugend [Avisa] am Ende des Cantus 66 (einer der wenigen Prosatexte in dem Werk) von dem verzweifelten Autor, der an einem seelischen

[152] Willobie his Avisa. With an essay by Charles Hughes, London/Manchester 1904; Onlineversion**:**http://www.archive.org/stream/willobiehisavisa00will#page/n5/mode/2up

Tiefpunkt angelangt war, endgültig abgewandt hat (»*not to answer a foole in his fooly, lest he grow too foolish, returned quite from him and left him alone*«), wirft dieser sich zu Hause in starkem Erregungszustand auf sein Bett, nicht fähig, seinen Verstand gegenüber seinen Emotionen zu beherrschen *(»But he departing home, & not able by reason to rule the raging fume of his phantasticall furie, cast himselfe upon his bed*«), verweigert für viele Tage jede Nahrung (»*and refusing both foode and comfort for many dayes together, fell at length into such extremity of passionate affections*«), sodass die meisten an seiner Gesundheit und seinem Geisteszustand zweifelten (»*that as many as saw him, had great doubt of his health*«).
Dieser Abschnitt beschreibt die Phase von Marlowe's Einsicht in die ihm auf-oktroyierte endgültige Aufgabe seiner Identität, Ende Mai 1593. Erst als seine »Verzweiflung« nachgelassen hatte (»*yet after a long space, absence having procured some respite from sorrowes«)*, nahm er seine Feder wieder zur Hand und schrieb das folgende Gedicht (Cantus 68) nieder (»*he takes his penne and writes as followeth*«). Darin stellt er unverhüllt den Schmerz eines Menschen dar, den seine »Tugenden« (sein Wert, seine Vorzüge, sein Talent, seine Wirkung) unvermittelt im Stich gelassen haben.

Indiz 6: Cantus LXVIII(68)[153]**:** »***They do but show their maisters fall***«
In den ergreifenden letzten Gedichten (ab 68) offenbart der Autor in verzweifelter Offenheit sein Schicksal. Die Gedichte 68 - 73 (74 ist »Avisas« letztmalige Replique) können nur als erschütternde Metaphern für Marlowe's Absturz verstanden werden. In Cantus 69 bringt er es auf den Punkt**:** Man möge erkennen, was die Zeilen aussagen (»*and marke it well what they*[the lines] *shall say«),* [wen(n)] sie nicht verletzten, der lese sie alle (»*they cannot hurt, then read them all*«), sie zeigten nur den tiefen Sturz des Meisters (»*They do but show their maisters fall*«).

Solange nicht stichhaltig erklärt werden kann, wessen Biografie hier durchscheint, bleibt die Annahme, dass der Absturz Marlowe's dargestellt wird, die plausibelste Hypothese**:** Vordergründig wird der »Liebeskummer« des von Avisa verlassenen H.W.[Henry Willobie] gezeichnet, hintergründig aber Marlowe's tragisches Schicksal. Die einzelnen »Strophen« des Cantus 68 (der Lebenswende Marlowe's) sollen im Folgenden etwas näher betrachtet werden.

Indiz 7: Stanze I**:** »***My death shal be your gain***«
Der Autor vergleicht sich mit einem verwundeten Hirsch[154] (»*Like wounded deer*«), dessen empfindsame Seite verwundet wurde (»*whose tender sides are bath'd in blood*«), durch eine verhängnisvolle Hand und einen gegabelten Pfeil zugefügt. *(»From* deadly wo*und by fatal hand & forked shaft«).* Sein durchbohrtes Herz blu-

153 In unterschiedlichen Auflagen unterschiedliche Numerierungen**:** LXIX-68(1594),L[+Druckfehler] XXIX-69(1605, 1609), LXVI-66 (1635)
154 Vergleichbare Szene mit dem erlegten Hirsch in Shakespeare's »Verlorene Liebesmüh« (Indiz 3, S.473ff.).

tete (»*So bleeds my pierced heart*«), obwohl andere das als seine persönliche Rettung betrachteten (»*for so you think it good*«). Er wurde grausam beseitigt (»*With cruelty to kill*«), was andere als eine geschickte List ansahen (»*that which you got by craft*«)**:** Freunde sprangen ein, was ihm sein Leben verleidete (»*You fill did loth my life*«), sein Tod werde anderer Gewinn sein (»*my death shal be your gain*«), er musste weichen, um anderen zu nutzen (»*To die to do you good*«), er selbst solle sich dabei nicht einbilden, seine Rettung schmerze (»*I shal not thinke it paine*«).

(Avisa -Gedicht LXVIII/ **Strophe 1**, 1594)

Lyke wounded Deare, whose tender sides are bath'd in blood,
*From **deadly wound**, by fatal hand & forked shaft:*
So bleedes my pierced hart, for so you thinke it good,
With cruelty to kill, that which you got by craft:
You still did loth my lyfe, my death shall be your gaine,
To dye to do you good, I shall not thinke it paine.«

Henry Peacham Emblem
»Nusquam tuta«,[Nichts ist sicher]
in»**Minerva Britanna** (1612)
..and deadly peirc'd, can in no place abide, But runnes about with arrow in her side.

Die Strophe lässt erkennen, dass H.W. sich als tot wahrnehmen sollte, während andere seinen vorgetäuschten Tod, seinen Identitätswechel als edle Tat und Rettung ansahen. Die vordergründige poetische Analogie zum Liebeskummer eines Mannes, der von seiner Geliebten (Avisa) verlassen wurde, ist nicht überzeugend.

Die Metapher des erlegten Hirschen taucht ähnlich auch in der Holofernes-Szene von Shakespeare's »Verlorene Liebesmüh« (Indiz 3, S.473f), in Bartholomew Griffin's »Fidessa«, (1596 - Seite 492ff), in Henry Peacham's »**Minerva Britania**«(1612 -s.Bild) und in Georg Wither's »**A Collection of Emblemes**«[155](1635 s.Bild) in inhaltlich und sprachlich enger Verwandschaft auf[156] mit dem bezeichnenden Satz »*here, me thinkes, I'm taught to looke upon mine owne condition*« und mit dem modifizierten, komplementär-dialektischen Marlowe-Motto »*while thou toyl'st, an outward ease to win. Thou draw'st thine owne destruction further in*«.

Buch IV, Emblem 6 (George Wither, Ausschnitt)

Poore Hart, why dost thou run so faste,
(…)*And **while thou toyl'st, an outward ease to win.***
Thou draw'st thine owne destruction further in;
Making that Arrow, which but prickes thy hide.
To pierce thy tender entrailes, through thy side.

Aus George Wither
»**A collection of Emblemes**«1635,
Buch IV/ Emblem 6

[155] A collection of emblemes, ancient and moderne, London 1635; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/collectionofembloowith#page/214/mode/1up

[156] Auf die mächtige Analogie des verwundeten Hirschen in Madrigal II von »Rich**:** Nugents Cynthia« (1604) und Nugents spanisch-irische-flandrische Querverbindungen zu Thomas Shelton (S.Seite 564ff) kann nicht eingegangen werden. (s.auch E.B.Knowles, Studies in Renaissance 1958).

And, well I may this wounded Hart bemoane;
For, here, me thinkes, I'm taught to looke upon
Mine owne condition; *and, in him, to see*
Those deadly wounds, my Sinnes have made in mee.
I greatly feare the World, may unawares

Dass nicht nur Withers Allegorie des erlegten Hirsches dem Schicksal Marlowe's/ Shakespeare's entspricht, sondern dass auch der Kupferstich selbst der künstlerischen Hand des Dichters entstammt sein dürfte, wird für die meisten Menschen eine absurde Vorstellung sein – Shakespeare als Zeichner! *(*G.Wither**:***»*To the reader… those Motto's came to my hand twenty years past*[ca 1615] *and in those Illustrations which for mine owne pleasure,* ***I had made upon some few of them*** *… and the Copper-Prints which are now gotten, could not be procured out of* Holland *upon any reasonable condition*«[157]*.)*

Indiz 8: Stanze II**:** »***My person could not please, my talke was out of frame***«
Der Dichter ist sich bewusst, dass seine Person zu Vielen missfiel (»*My person could not please*«), seine Reden und Eloquenz den gewöhnlichen Rahmen sprengten (»*my talke was out of frame*«) und sein Herz und Verstand nie die abscheuliche Perspektive der Folter hätten ertragen können (»*Though hart & eye could neuer brook my loathed sight*«). Seine Freundschaft zu bestimmten Personen sage ihm jedoch (»*Yet love doth make me say*«), Unschuldige herauszuhalten (»*to keepe you out of blame*). Es sei einzig sein Verschulden gewesen (»*The fault was onely mine*«). Seine Freunde hätten keine Fehler gemacht *(»that you did but right*«). Wenn er [endgültig] tot sei, dann werde, so hoffe er, sein »Genius« offenbaren (»*When I am gone, I hope my ghost shal shew you plain*«), dass er wahrhaft zugeneigt war (»*That I did truely love*«) und nichts vorgetäuscht habe (»*and that I did not faine*«)**:**

(Avisa -Gedicht LXVIII/ **Strophe 2**, 1594)
My person could not please, my talke was out of frame,
Though hart & eye could never brooke [158] *my loathed sight,*
Yet love doth make me say, to keepe you out of blame,
The fault was onely mine, and that you did but right
When I am gon, I hope my ghost shal shew you plaine,
That I did truely love, and that I did not faine.

Indiz 9: Stanze III**:** »***Now must I find the way to waile while life doth last***«
Er weiß, dass er ab jetzt den [poetischen] »Weg der Trauerarbeit« finden müsse (»*Now must I find the way to waile*«), da das Leben doch weitergehe (»*while life doth last*«). Noch hoffe er, bald das Ende der schmerzlichen Tage zu erleben (»*Yet hope I soone to see the end of dolefull daies*«), wenn die Fluten seiner strömenden Ängste

[157] Hier dürfte es sich am ehesten um das in Paris gedruckte Buch »Le Theatre des bon Engins« von Guillaume de la Perriere handeln, das 100 Embleme samt französischen Gedichten (ababbccdcd) enthält, die von einem gewissen Thomas Combe in »The Theater of Fine devices, containing an hundred morall Emblemes« (London 1614) ins Englische übersetzt wurden.

158 SOED dulden

und schleichenden Sorgen vergangen sein werden (»*When floods of flowing feares, & creeping cares are past*«). Dann werde er gehen (»*Then shal I leaue to sing*«) und über diese schmerzhaften Niederungen/Lügen schreiben (»*and write these doleful laies*«). Im Moment verabscheue er Essen und Atmen, das er zum Leben brauche (»*For now I loath the food & blood that lends me breath*«)**:**

(Avisa -Gedicht LXVIII/ **Strophe 3,** 1594)

Now must I find the way to waile while lyfe doth last,
Yet hope I soone to see, the end of ***dolefull*** *daies;*
When floods of flowing feares, and creeping cares are past,
Then shall I leaue to sing, and write these ***pleasant***[159] *layes***:**
For now I loath the foode, and bloud that lends me breath,
I count all pleasures paine that keepe me from my death.

Die Situation ist eindeutig**:** Der Dichter ist einerseits gestorben (»*deadly wound by fatal hand with cruelty to kill*«), während andererseits sein Leben doch weitergeht (»*while life doth last*«). Eine solch »authentisch-biographische« Situation scheint für eine andere Person als Marlowe, zum Beispiel für einen Henry Willoughbie, 1594 schwer vorstellbar.

Indiz 10: Stanze IV**:** »***neither tongue, nor eye shall tell or see my fall***«
Der Dichter scheint wegen der schweren, dunklen Schatten (»*darke and heauy shades*«) entschlossen, dorthin zu fliehen *(»I now will take my flight*«), wo weder über seinen Sturz geredet, noch wo man etwas über ihn wisse (»*Where neither tongue, nor eye shall tell or see my fall*«), damit er den Abschaum dieser Verachtung überwinden (»*That there I may disgest these dregges of thy despight«)* und seine Verwundung reinigen könne (»*and purg the clotted blood*«), die gegenwärtig sein Herz verbittere (»*that now my hart doth gal*«). In geheimem Schweigen *(»in secret silence*«) würden ab jetzt die »Unentrinnbarkeiten« seine Dichtung bestimmen (»*Perforce shall be my song*«), bis andere sich die Wahrheit eingestünden, dass ihm Unrecht zugefügt worden sei (»*Till truth make you confesse that you haue done me wrong«).*

(Avisa -Gedicht LXVIII/ **Strophe 4**, 1594)

To darke and heavy shades, I now will take my flight,
Where nether tongue, nor eye shall tell or see my fall,
That there I may disiect[160] *these dregges of thy despight,*
*And purge the clotted blood, that now my hart doth gall***:**
In secret silence so, Perforce*, shall be my song,*
Till truth make you confesse that you haue done me wrong.
Gia speme spenta, H. W.

Ist es reiner Zufall, dass die Abschiedsformel dieses Gedichts »*Gia speme spenta*«

159 spätere Ausgaben (1605,1609,1635) zweimal »*doleful*«
160spätere Ausgaben 1605,1609 »*diseast*«,1635 »*disgest*«

(die »nun erloschene Hoffnung«) auch in »The Shepheardes Calendar[161]« (1579) des später »identifizierten« Autors Edmund Spenser am Ende der Eloge für den Kalendermonat Juni, dem Beginn seiner Nichtexistenz [1593], auftaucht?

Indiz 11: »***A contented minde***«

Im Schlussgedicht von »Willobie his AVISA« (»*The prayse of a contented minde*«) gibt der Autor anhand von mythologischen Beispielen zu verstehen, dass er sich in einem speziellen »Geisteszustand« (»*contented minde*«) befände – wobei das mehrdeutige »*contented*« verschiedene Interpretationen erlaubt.[162] Dabei ist kaum zu übersehen, in welchem Ausmaß verwendete Figuren in Shakespeare-Stücken vorkommen, die 1594 großenteils noch nicht geschrieben waren, zum Beispiel »**Troilus**« und »**Cressida**« (in »Troilus und Cressida«, »Wie es euch gefällt«, »Viel Lärm um nichts«, »Der Widerspenstigen Zähmung«, »Was ihr wollt«), »**Ulysses**« (in »Troilus und Cressida«), **Penelope** (in »Coriolanus«), »**Troja**« (in »Troilus und Cressida«, »Titus«, »Heinrich VI./3«, »Heinrich IV./2«, »Ende gut, alles gut«, »Julius Caesar«, »Verlorene Liebesmüh«, »Der Kaufmann von Venedig«, »Die lustigen Weiber von Windsor«), »**Diomede**«, (»Troilus und Cressida«, »Heinrich VI./3)«, »**Helen**« (»Troilus und Cressida«, »Ende gut, alles gut«, »Wie es euch gefällt«, »Mittsommernachtstraum«). Diese Sicht unterstützt die Annahme, dass der Autor von »Willobie his AVISA« Marlowe [alias Shakespeare] gewesen sein muss.

Indiz 12) »***Willobie***« und »***The Passionate Pilgrim***«

Stanze 47, in der »W.S.« (William Shakspere?) »H.W.« einen Rat über den Umgang mit einer Frau erteilt, entspricht in Metrik und Tonfall durchgehend dem Gedicht »The Passionate Pilgrim« (1599), das viele als Jugendwerk Shakespeare's auffassen (Details unter»Richard Barnfield« S.Seite 500ff.).

Stanze XLVII/3 aus »Willobie his Avisa«(1594)**:**

Apply her still, with divers things,
(For gifts the wisest will deceive,)
Sometimes with gold, sometimes with rings;
No time nor fit occasion leave,
Though coy at first she seeme, and wield,
These toys in time will make her yield.

»The **Passionate Pilgrim**« W.Shakespeare(1599)**:**

And to her will frame all thy ways
Spare not to spend, and chiefly there
Where thy desert may merit praise,
By ringing in thy lady's ear.
The strongest castle, tower, and towne,

THE
PASSIONATE
PILGRIME.
By W. Shakespeare.
AT LONDON
Printed for W. Iaggard, and are
to be sold by W. Leake, at the Grey-
hound in Paules Churchyard,
1599.

William Shakespeare
»The **Passionate Pilgrime**
«(1599)

[161] Edmund Spenser: The Shepheardes Calender, London 1890; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/cu31924013125418#page/n91/mode/2up

[162] SOED: content: 1) kämpferisch: to compete, to strive earnestly, to struggle, to endeav

The golden bullet beats it downe.

Auf diese verblüffende Analogie hat Hughes 1904[163] aufmerksam gemacht, ohne daraus folgern zu können, dass es sich um den selben Autor handelte.

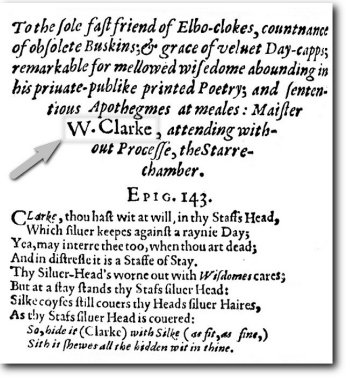
»Polimanteia« von W. C.

Das 1595 erschienene Werk »Polimanteia« von W.C. wäre heute wahrscheinlich vergessen, wenn es nicht wie »Willobie his Avisa«(1594) durch die Erwähnung von »Shake-speare« und »Lucretia« von literarhistorischem Interesse geblieben wäre. Im 19. Jahrhundert vermuteten Experten hinter **W.C.** einen Absolventen der Universität Cambridge »**W**illiam **C**owell«. Mit höherer Plausibilität handelt es sich aber um den Autornamen »**W**illiam **Cl**arke[164]«, der 1594 in »The Triall of **Bastardie**« das Thema der unehelichen Abstammung behandelte. Wenige Jahre danach (1598) erschien ein Autor »**T**homas **Bastard**«, dessen Epigramme in seinem Buch »Chrestoleros Seven bookes of Epigrames written by **T.B.**« es plausibel erscheinen liessen, dass sich hinter beiden Kürzeln (W.C. und T.B.) der gleiche Dichter verbarg, den das Thema seiner eigenen Abstammung umtrieb[165].

Was wissen wir über Clarke? John Davies (S.Seite 596ff) hat ihn in Epigramm **143** seiner »The Scourge of Folly« (1611) allegorisch und kenntnisreich charakterisiert (s. Faksimile). Dort erfahren wir bereits aus der langen Überschrift des Epigrams, er sei:

(a) der einzig gute Freund seiner Ellbogen-Schoner, »seiner Schreibtischarbeit«, (*The sole fast friend of Elbo-clokes*[166]). Es geht also um eine Person, die viel am Schreibtisch zubrachte, mit altmodischen Halbstiefeln (*obsolete Buskin)*

(b) mit der Anmut einer samtenen Tages-Mütze versehen (»*the grace of velvet Day-capps*«), wie sie einen Juristen, einen Anwalt, oder „Clarke" zierten, der Marlowe an den Londoner Court


To the sole fast friend of Elbo-clokes, countnance of obsolete Buskins; & grace of velvet Day-capps; remarkable for mellowed wisedome abounding in his priuate-publike printed Poetry; and sententious Apothegmes at meales: Maister W. Clarke, *attending without Processe, the Starre-chamber.*

EPIG. 143.

Clarke, thou hast wit at will, in thy Staffs Head,
Which siluer keepes against a raynie Day;
Yea, may interre thee too, when thou art dead;
And in distresse it is a Staffe of Stay.
Thy Siluer-Head's worne out with *Wisdomes* cares;
But at a stay stands thy Staffs siluer Head:
Silke coyfes still couers thy Heads siluer Haires,
As thy Staffs siluer Head is couered:
So, hide it (Clarke) *with Silke* (*as fit, as fine,*)
Sith it shewes all the hidden wit in thine.

In John Davies, »The Scourge of Folly, Consisting of satyricall Epigrams, and others in honour of many noble Persons and worthy friends « (1611)

our, to engage in conflict 2) den Inhalt erkennend, matter of cognition; 3) gefügig, zufrieden, acceptance of condition, satisfactory.

163 C.Hughes, Willobie his Avisa, with n essay towards his interpretation 1904 http://archive.org/stream/cu31924013117332#page/n5/mode/2up

164 [z.T auch »Clerke«]

165 In Shakespeare's Werken kommen die Begriffe »bastard«, »bastardy« mehr als 80 Mal vor. (auch S.Seite 99)

166 cloak (cloke) SOED, that wich covers and conceals, a pretence,

of Innes gewesen sein dürfte (»Polimanteia«, Indiz 15, S.Seite 292)
(c) bemerkenswert für seine gezuckerte Weisheit (»*remarkable for mellowed wisdome*«), ein Attribut, das auf Marlowe leicht, auf Clarke kaum anwendbar ist.
(d) jemand, dessen »privat-öffentlich« gedruckte Dichtkunst überbordete, (»*abounding in his private-publike printed Poetry*«). Für Marlowe/Shakespeare ist dies zutreffend, für Clarke nicht nachvollziehbar
(e) mit prägnanten Spruchweisheiten beim Tafeln (»*sententious Apothegems at meales*«)
(f) ausgestattet mit dem Master Titel (»*Maister*« *W.Clarke*,) für Marlowe belegt, für Clarke nicht nachgewiesen
(g) ohne Anklage [am 20.Mai 1593] vor die Star-Chamber geladen (»*attending without processe the Starre-chamber*«), für Marlowe belegt.

Im Text des Epigramms 143 selbst setzt Davies die Charakterisierung Clarkes fort**:**

(h) er besitze ganz und gar jenen Geistreichtum (»*Clarke, Thou hast wit at all*«)
(i) in seines „Speares" Kopf (»*in thy Staff's Head*«,[Staff ME†, a speare, launce]): Der Autor betreibt mit der vierfachen Verwendung von »staff« ein Wortspiel
(j) wenn er gestorben sei und sie ihn begrüben (»*Yea, may interre thee too, when thou art dead*«) würde er in seinem Elend dauerhaft ein »*Staffe*« [Halterung eines Speeres?] bleiben, also den Namen Shakespeare(?) tragen (»*And in distresse it is a Staffe of Staye*.«)
(k) die vielfache Wiederholung des Wortes Silber (3x silver-Head, 1x silver Haires) kennzeichnet ihn wohl als einen weisen "angegrauten" eloquenten Mann.[Marlowe/alias Shakespeare war 1611 47 Jahre alt].
(l) der Kopf seiner weisen »Verse« sei maskiert (*As thy Staf*s *silver* ***Head is covered****),* für Marlowe passend, für Clarke schwer interpretierbar
(m) er [solle] sein Haupt weiter verbergen, mit Klugheit (***So hide it*** *(Clarke*) with Silke (*as fit, as fine*). Dies weist auf die weiter bestehende Notwendigkeit von Marlowe's Verborgenheit hin,
(n) alles offenbare seinen »verborgenen Geist« (*Sith it shewes all* ***the hidden wit*** *in thine*)**:** dieser verborgene Geist ist mit Marlowe kompatibel.

Das Epigramm skizziert in »hochverdichteten« Strichen (a-n) eine studierte Person, die eine juristische Sekretärsfunktion innehatte, die bedroht und vor die Star-Chamber geladen war, die hervorragende „private" Dichtkunst öffentlich drucken ließ, die sich versteckt halten musste, mit einem hohen, aber verborgenen Geist. All dies lässt sich Marlowe, nicht aber einem unbekannten »**W**illiam **C**larke« zuordnen. Hinter dem Autor W.C. von »Polimanteia« verbirgt sich ein nicht mit gewöhnlichen Maßstäben zu messender »Universalgelehrter«, zugleich künstlerisch

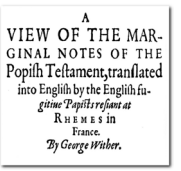
hochbegabt und von sich eingenommen. Dass der Autor John **Davies** (bereits ein Pseudonym) sich unter Maister **W**. **C**larke (als einem anderen Pseudonym) kennzeichnete, liegt ausserhalb unserer Denk- und Vorstellungsmöglichkeiten, zumal Marlowe 1595 zwei Jahre tot war und Shakspere nie mit einer Universitätsperson hätte in Verbindung gebracht werden können. »Polimanteia« war der literarische Versuch des nach aussen nicht mehr existierenden Marlowe, sein Schicksal einer gebildeten Schicht zu vermitteln, indem er es in einen philosophisch-historischen Essay einflocht. In dem »*Preface to the Reader*« erklärt der Autor dem Leser**:**

> »*And yet least thou desire to knewe what thou oughtest not, I have laboured to make knowne what thou shouldest desire.*«

»Polimanteia«[167] kritisiert die Umstände, die den Autor zu Fall brachten. Es ist eine Anklage gegen Personen und Instanzen, die seinen Sturz bewirkten und kann zugleich als ein Plädoyer gegen seine Behandlung als Dichter erkannt werden.

> »*… that I never yet in the least syllable of the so tearmed loosest line meant either to modestie, piette, chastitie, time, the Muses, or kindness to doe wrong; … suspect in me but the least shadow of supposed iniurie***:** *for I neither ment to make loose poetry a true historie.*«

Es ist so strukturiert, dass der Autor wesentliche Begriffe und historische Vorbedingungen entwickelt, die das Handeln der Menschen im allgemeinen und sein eigenes im speziellen begründen. Er setzt sich eingehend mit für Marlowe so typischen Antonymen, »konträren« oder »komplementären« Begriffen auseinander wie göttlichen Weissagungen (»*divinity*«) oder Prophezeihungen,(»*oracles, prophesies*«) mit Astronomie und Astrologie, Puritanismus und Atheismus, Recht und Unrecht, »*Inequality*« und »*Equality*«, Gut (»*God*«) und Böse (»*Satan*«, »*Devil*«), Wissen und Unwissen (»*Ignorance*«), mit Musik und Harmonie, psychischen Zuständen (»*discord*«, »*sympathie*«, »*dreames*« und andere), Staatsformen (»*Monarchies*«, »*Democraties*«, »*Tyrannies*«) etc.


A
VIEW OF THE MARGINAL NOTES OF THE
Popiſh Teſtament, tranſlated
into Engliſh by the Engliſh fu-
gitive Papiſts reſiant at
RHEMES in
France.
By George Wither.

Marlowe's alias Wither's Kritik (1588) an der engl. Bibelübersetzung der nach Reims geflohenen Katholiken

In »dramaturgischer« Shakespeare-Manier schlüpft der Autor in die Rolle von »Mutter England«[168], die sich an ihre drei Töchter in Gestalt der Universitäten Cambridge, Oxford sowie der Court of Innes [der »Gerichsthöfe« in London] wendet. Seine Gedanken formen einen Diskurs mit der geistigen Elite Englands, den Einwohnern Englands (»*inhabitants*«) und den kommenden Generationen (»*children*«). Gegenüber der zukünftigen Generation

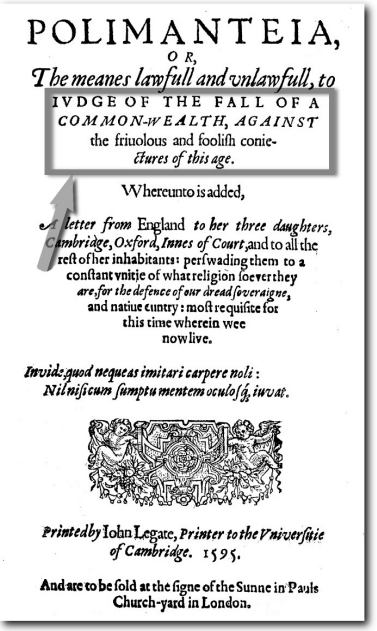
[167] In**:** A. B.Grosart**:** Elisabethan England in Gentle and Simple Life, Manchester 1881; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/cu31924013117035#page/n5/mode/2up

[168] Das Bild der Töchter »Cambridge und Oxford« (»*matchlesse Sisters*«) findet sich auch in **Henry Peacham**'s Epigram 56 in »Thalias Banquet«(1620), und in **Thomas Bastard**'s Epigramm 4 /Buch 4 »Ad utranque Academiam«, in Chrestoleros. 7 bookes of Epigrames(1598)« (»*you famous sister Universities Oxford and Cambridge*« (S.Seite 444)- [Bzgl »Peacham« siehe auch S.Seite 471, Seite 405, Seite 511)

in England bekundet er seinen Glauben (*»Religious Speech«)* und seine Loyalität *(»Loyalties Speech«).* Dabei gelingt es ihm, sein eigenes Schicksal und dessen Ursachen parabelhaft in diesen Diskurs einzuweben.

Indiz 1: ***»To judge the Fall of A Common-wealth«***

Bereits der Titel »**Polimanteia**«[169] bringt zum Ausdruck, dass der Essay mehrere Bedeutungsebenen enthält. Man bekomme - mehrdeutig - Mittel an die Hand, den Sturz eines Bürgers (oder den Niedergang eines Gemeinwesens) zu verstehen (*»To judge the Fall of A Common-wealth*). Der lateinische Zweizeiler auf dem Titelblatt (*»Invide, quod neqeas imitari carpere noli***:** *Nil nisi cum sumptu mentem oculosqs iuvat«*) erklärt dem Leser »frei übersetzt«, dass er den Text nur mit einer gewissen Anstrengung werde verstehen können (»Begnüge Dich, ein solches Werk und seinen wahren Autor zu beneiden, wenn Du es nicht mit deinem Verstand [Geist und Augen] nachvollziehen kannst«). Der Autor wendet sich in der Rolle der »Mutter Englands« an die Nachkommen (*»children«*). In seiner gefühlsbetonten Zueignung an Robert Devereux, Earl of Essex, gibt er zu verstehen, er möge es als das nehmen, worüber das Land gegenwärtig rede.


POLIMANTEIA,
OR,
The meanes lawfull and vnlawfull, to
IVDGE OF THE FALL OF A
COMMON-WEALTH, AGAINST
the friuolous and foolish conie-
ctures of this age.
Whereunto is added,
A letter from England *to her three daughters,*
Cambridge, Oxford, Innes of Court, and to all the
rest of her inhabitants: perswading them to a
constant vnitie of what religion soeuer they
are, for the defence of our dread soueraigne,
and natiue cuntry: most requisite for
this time wherein wee
now liue.
Invide, quod neqeas imitari carpere noli:
Nil nisi cum sumptu mentem oculosq; iuvat.
Printed by Iohn Legate, *Printer to the Vniuersitie*
of Cambridge. 1595.
And are to be sold at the signe of the Sunne in Pauls
Church-yard in London.

»Polimanteia« von W.C., 1595
(William Cowell?, William Clarke?)

> »I *take upon me Englands person and* ***speake like a Common wealth***
> […]*yet (honourable Lorde) take them as your cuntries talke,«*

Marlowe wiederholt Einzelheiten eines Schicksals und einer von sich überzeugten, einzigartigen Persönlichkeit, die de facto nur auf ihn zutreffen können**:**

Indiz 2: ***»That since the day of my first birth called (as I am) by Religious name«***
Zu Beginn seines Diskurses mit der jungen Generation gibt der Autor zu verstehen, dass es seit den Tagen seiner »ersten« Geburt (*»that since the day of my first birth«),* als er noch mit einen religiösen Namen angeredet wurde (*»since the time I was called (as I am) by Religious name*«), nie Veranlassung dazu gegeben hätte,

[169] Griech. »Poli«**:** viel; »Manteia«**:** Deutung; entsprechend Zwei-, Mehr- oder Vieldeutigkeit. Polimanteia entspricht sozusagen der »dialektischen Lebensdevise« Marlowe's, S.Seite 192ff.

dass sich Königtümer (»*kingdomes*«), Fürsten (»*princes*«), Menschen (»*people*«) oder Personen (»*any private persons*«) über ihn beklagten**:**

> »*… that since the day of* ***my first birth****, since I first shined weekely in these coastes, since the time I was called (as I am) by Religious name I never caused, either Kingdome to be desolate, Prince to bee distressed, people to despaire****:*** *or any private person to be malecontent.*«

Wenn er von einem Leben nach seiner »ersten« Geburt spricht, so macht dies nur Sinn, wenn er sein jetziges Leben als das nach seiner »**zweiten« Geburt** unter verborgener Identität (mit wechselnden Namen) begreift. In seinem »ersten« Leben trug er einen religiösen, christlichen Vornamen [Christopher], der aber jetzt nicht mehr der seinige sei.

Indiz 3:»***Rhemes their margent*****:*** ***proudest of them all*****«,** » ***denying their names***«

In seiner Studienzeit in Cambridge hätten Studenten tapfer den Lehren ihrer Lehrer widerstanden (»*thy children have often since so valiantly withstoode their learned foes*«). Die damals lebenden religiösen Neuerer wie Robert Belarmine in Rom, Thomas Stapleton in Douai, später Leuven, ebenso wie er selbst in Reims, unterstützten das Supremat des Papstes nicht, er der stolzeste**:**

> »*and thy children have often since so valiantly withstoode their learned foes, as Rome can neither aduance her Bellarmin****:*** *Louan her Stapleton, (nay* ***mine by right)*** ***Rhemes*** *their margent****:*** *proudest of them all*«.

Das Wortspiel (»*nay mine by right) Rhemes their* ***margent*****:*** *proudest of them all*« bezieht sich wohl auf sein Buch »**A View of the Marginal Notes**...«*(***1588*** *s.*Faksimile*)* unter dem Deckname George Wither (S.Seite 589ff, und Fussnote 338). Er assoziiert das Wortspiel möglicherweise auch damit, dass er selbst als »Marginalie« am Buchrand (»*their margent*«) erkennbar sei (»*Shake-speare. Eloquent Gaveston*«, Indiz 11 S.484, Seite 96, Seite 299, Seite 292,). Die Metapher »*margent*« hatte mit der Buchkunst der Zeit zu tun, in der Textinhalte oder Bibelreferenzen am Seitenrand hervorgehoben wurden. In Szene 2 des 1. Aktes von »Romeo und Julia« heißt es**:**

> »*And what obscur'd in this fair volume lies,*
> *Find written in the* ***margent*** *of his eyes.*«

1587 hatte die Universität Cambridge Marlowe dadurch herausgefordert (»*they have dared mee«)*, dass sie ihm nicht seinen M.D. (»Master's Degree«) verlieh, da er zu lange von Cambridge abwesend war. Während dieser Abwesenheiten (er wurde in Reims vermutet) ließ er nichts von sich hören (»*and I have not answered*«). Sein ihm verweigertes Master's Degree wurde ihm erst nach Intervention der Königin (S.482) verliehen. Die Kränkung durch die Universität Cambridge habe er noch nicht verwunden (»*as the woundes shee* [Tochter Cambridge] *made, are not yet cure*«). Er vergleicht sich mit einem Bauern (»*And if at home any base pesant, not valewing thy worth*«), dem man in England seinen Namen aberkannt (***denying*** *them* ***their names***), seinen Besitz unterschlagen (»***defrauding*** *them of* ***their land***«) und seinen Ruhm ge-

schmälert habe (»***detracting** from **their fame***«).

> *»(…) they have dared mee, and I have not answered***:** *nay thy other sister* [Oxford] *hath been so forward in that kinde, as the woundes (shee made, are not yet cured). And if at home any base pesant, not valewing thy worth, vpon England to her vpon presumption shall do you wrong either hardly intreating your children,* denying them t*heir names of defrauding them of their land***:** *detracting from their fame (…)*«

Diese spezifischen und authentisch wirkenden Informationen lassen sich ohne Zwang biografisch auf Marlowe [und nur auf Marlowe] beziehen.

Indiz 4: »***Atheisme hath perswaded the world of my death***«

Marlowe wurde von Zeitgenossen (Thomas Nashe, Robert Greene, Gabriel Harvey) und von sich selbst (zum Beispiel im Prolog von »Der Jude von Malta«, s.Seite 281f.) als Machiavell (*Machevil, Machivel*) bezeichnet.[170] In »Polimanteia« beschreibt er die Gefahr, die durch seine Gleichsetzung mit Machiavell entstanden war und sieht darin einen Grund für sein schicksalhaftes Verhängnis (»*Machivell hath obtained so much credit amongst the greatest states men of all Europe, Atheisme hath perswaded the world of my death«).* Keine Gegenüberstellung hätte für ihn schädlicher sein können (»*Cann any counsel be more pernicious to a Common wealth?«).* Er selbst habe in Wahrheit nie die Absicht verfolgt, Machiavells Weisheiten zu huldigen (»*which he never meaneth to imbrace in trueth«).*

> *»(…) yet I must say thus much in the true defence of my selfe, that since prophane **Machiuell** hath obtained so much credit amongst the greatest states men of all Europe, **Atheisme hath perswaded the world of my death,** & tolde Princes that there was no religion. Cann any counsel be more pernicious to a Common wealth? more dangerous to a Countrie? more fatall to a Prince? then onely to relie in causes of greatest importance vpon his owne wisedome? to seeme to have that religion in shew, which he never meaneth to imbrace in trueth? to preferre Heathens before me? to ascribe felicitie to fortune, and not to vertue and true religion?*«

Marlowe weiß, dass die Papisten[171] seine »Wahrheiten« misbilligten (»*but the Papists began scoffingly, to contemne my trueth*«), sie ließen über die gotteslästerlichen Atheisten verbreiten, sie glaubten an überhaupt nichts (»*and the Atheist prophanely to thinke there was their none at all*«). Er lässt durchblicken, dass er inzwischen nur noch ungern in der längst verglühten Asche eines angeschwärzten Machiavell stochern würde (»*But I am loath to rake in the dead cinders of polluted Machiuell«),* den man als den Teufel instrumentalisiert habe, um ihn selbst persönlich zu verunglimpfen (»*whom though Satan made an instrument **to disgrace me***«).

[170] Vgl. Irving Ribner**:** Marlowe and Machiavel, in**:** Comparative Literature. VI (1954), S. 349–356, sowie**:** George Watson**:** Machiavel and Machiavelli, in**:** The Sewanee Review 84 (1976), S.630–648.

[171] Der Begriff eines »Papisten« wurde während der englischen Reformation geprägt, um abwertend zum Ausdruck zu bringen, dass ein solcher Christ loyaler zum Papst als zur englischen Kirche stand..

> *»(…) that decencie was a matter of ceremonie; which was no sooner bruted in the worlds eare, but the Papists began scoffingly, to contemne my trueth, and the Atheist prophanely to thinke there was their none at all. But I am loath to rake in the dead cinders of polluted* ***Machiuell****, whom though* ***Satan made an instrument to disgrace me****, and with his dregges dangerouslie.«*

Diese Passage lässt Marlowe unschwer als Autor von »Polimanteia« erkennen. Wer sonst hätte 1594 Grund gehabt, Machiavell als die Ursache seines »vermeintlichen« Untergangs anzuschuldigen?

Dass sich auch Nicholas Breton in "Pasquils Fooles-Cap", 1600 (Seite 556)

> *»Hee* [Breton] *that of* ***Machavill*** *doth take instruction to manage all the matters of his thought; And treades* ***the way but to his owne destruction****.« (*Indiz 11, s.Seite 555f)

und John Davies in „A Scourge for Papers Persecutors... (1624) (s.Seite 93)«

> *(»Hight* ***Mach-evill****, that evill none can match,…****and made me so*** *…the cursed instrument« -)*

zutiefst durch Machiavell instrumentalisiert fühlten, stützt die andernorts entwickelte Einsicht, dass Davies (z.B. Seite 90, Seite 596f) und Breton (S.483ff) Pseudonyme des Dichters und nicht, wie allenthalben festgeschrieben, unabhängige Dichterpersönlichkeiten waren.

Indiz 5: »*A murther written in Tymes forhead, by the pen of aeternitie to astonish all posteritie*«

In »Polimanteia« bringt Marlowe sein im Sommer zuvor (1594) mit Erfolg aufgeführtes Stück »The Guise« ein, das erst Jahre später in »The Massacre at Paris« umbenannt wurde. In un(v)erkennbarer Selbsteinschätzung hebt der Autor hervor, dass ein unsterblicher Dichter zuvor einen Mord dramatisch verewigt (»*a murther written in Tymes forhead, by the pen of aeternitie*«) und dadurch die gesamte Nachwelt in Erstaunen versetzt habe (»*to astonish all posteritie*«).

»Das Massaker von Paris«[The Guise] wurde erstmals am 26. Januar 1592 von den Lord Strange's Men und erneut nach der Pest im Sommer 1594 aufgeführt.

> *»… the Duke of Guyse, his brother, the Cardinall, the King of'France last slayne by that false Jacobin, (a murther written in Tymes forhead, by the pen of aeternitie to astonish all posteritie) these all happened from December to August****:*** *and therefore mee thinkes September hath small vertue to induce vs to respect it. But of all rules which I knowe worth the marking to iudge by of the falles of kingdomes, & Common wealth.«*

Marlowe als Autor von »Das Massaker von Paris« konnte gefahrlos herausgestellt werden, da ihn niemand mehr unter den Lebenden wähnte. Etwas Ähnliches tat er auch in »Hamlet«, wo er aus »Dido, Königin von Karthago«, seine frühe Aufführung lobend, in extenso zitiert (S.Seite 322).

Indiz 6: »*…certaine flowers open and shut after the approaching & departing of the Sunne*«**:**

Die Metapher der Ringelblume (»*Marigold*«), die Marlowe's Titelemblem »Hero und Leander« (s.Seite 164) schmückt und in Shakespeare's Sonett 25 (S.Seite 214f.) auftaucht und die den nicht mehr von der Sonne beschienenen Marlowe beschreibt, fehlt auch in »Polimanteia« nicht.

> »*a Likewise we see that certaine flowers open and shut after the approaching & departing of the Sunne.*«

Indiz 7: »***and make me nourish them to my owne destruction***«

Marlowe's dialektisch-komplementäre Lebensphilosophie, die er 1585 bereits auf sein Porträt (Details s.Seite 192) schreiben ließ (»*Quod me nutrit me destruit*«), wird in »Polimanteia« mehrfach angesprochen.

> »*(…) and make me nourish them to my owne destruction (…)*«
> »*(…) and to nourish that flame which consumed Greece (…)*«
> »*(…) and have made me blow it till I burne to ashes (…)*«

Es sei vorweggenommen, dass auch unter George Wither(1635) und Geoffrey Whitney(1586), die als Pseudonyme von Marlowe alias Shakespeare erkannt werden, das Motto als Emblem und als Gedicht in identischer Form wieder auftaucht (s.Seite 193)**:**

»A Collection of Emblems«[172] (George Wither, 1635)**:**

> »*Qui me alit, me extinguit*« [Rundtext um Emblem, Buch II-6, s.Seite 193]
> »*Dum nutrio consumor* « [Rundtext um Emblem. Buch I-15, S. 482]

»A choice of Emblemes and other devises«[173] (Geoffrey Withney, 1586)**:**

> »*Qui me alit me extinguit*« [s.*Seite 193*]

Indiz 8: »***the Tartar*: *in the meane time England for my sake hath found a peace***«

In einem Diskurs über Zwietracht zwischen Völkern kommt der Autor W.C. bei Erwähnung von »*The Tartar*« (»Tamburlaine«) doppeldeutig auf England und sich selbst zu sprechen**:** England habe mittlerweile um seiner selbst willen(!) Frieden gefunden (»*in the meane time England for* ***my*** *sake hath found a peace«)* – man beachte die phonetische Ähnlichkeit von »*peace*« [Frieden] und »*piece*« [Theaterstück]. Er sitze sicher und habe Muße, deren »[Ab]Stürze« (»*their falles*«, -jene von Tamburlaine bzw. von sich selbst) zu betrachten.

> »*(… has sitten at safe, and had leasure to looke at their falles …)*«

Dies weist recht eindeutig auf Marlowe als Autor hin.

[172] George Wither**:** A Collection of emblemes, ancient and moderne, London 1635, S.56; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/collectionofembloowith#page/68/mode/1up

[173] Geffrey Whitney**:** A choice of Emblemes and other devises, London 1586, S.183; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/choiceofemblemesoowhituoft#page/183/mode/1up

Indiz 9) ***»Who falsely haue expected to see mee fall«***

Im dritten Teil von Polimanteia »Religious speeches...« versucht Marlowe sich gegenüber die gegen ihn gerichteten Vorwürfe von »*treason*«, »*sedition*« und »*rebellion*« zu verteidigen - er habe nie gegen die Krone agiert und konspiriert. Hochverrat (»*treason*«), Aufruhr (»*rebellion*«) und Volksaufwiegelung (»*sedition*«) waren die gewichtigsten Anschuldigungen gegen Marlowe, die – wie bei Kett, Penry, Greenwood, Barrowe, Lopez[174] – zeitnah mit dem Tod bestraft wurden, sodass er sich speziell gegenüber diesen Vorwürfen zu rechtfertigen suchte. (»..*if treacherie be most odious, then that especially which overturneth a Common wealth*..«).

Nur Marlowe/alias Shakespeare war es gegeben, sein persönliches Schicksal so unvergleichlich mit historischen Bezügen in »Polimanteia« zu verweben, dass ihn kaum jemand hätte erkennen und angreifen können: Er fühlte sich sicher, indem er behauptete, er habe nicht sich selbst, sondern eine historische Situation analysiert. Diese Parallelität zweier Ebenen, einer allgemein-historischen und einer individuellen, war bereits damals nur für wenige augenfällig; sie ist heute umso weniger für den Außenstehenden erschließbar. Zugleich beginnt man beim Lesen dieser Passage zu ahnen, was sich in jener Zeit hinter den politischen Kulissen abgespielt haben muss. Es erscheint nicht vorstellbar, dass ein »unbekannt gebliebener« William Clarke im Jahr 1594/95 ein Werk mit solch mehrfachen Bedeutungsebenen und solch einem Hintergrundwissen verfasst haben könnte; für Marlowe hingegen liegen Motif und Kompetenz unmittelbar auf der Hand.

Der Autor argumentiert authentisch**:** er sei bisweilen (von Seiten der Oberen) verletzt worden (»*Thus have I some times tasted of their harmes*«), aber er habe in diesen 36 (***30***[175]) Jahren sicher gelebt (»*and though I have liued in the days safe this 36 yeares*«). Kein Feind von außen sei in der Lage gewesen (»*that no forraine enemie was able*«), ihn aus dem Land seiner Väter zu vertreiben (»*to roote*[176] *mee from the land of mine inheritance*«). Er habe sich immer mit seiner gefürchteten Herrscherin verbunden gefühlt (»*yet I have bin stil so vnited to your dread soueraigne*«) und sei in der Gunst tapferer »(Mit)Streiter« gestanden (»*so in fauour with my valiant champions*«). Die Marginalie[177] nennt Beispiele**:** Essex, Willowbie[178]**,** (Sir Thomas)

[174] In »Polimanteia« wird als Marginalie die Hinrichtung von Rodrigo Lopez am 7. Juni 1594 erwähnt – Marlowe's Faust erwähnt in der A-Fassung (1604) einen »Dr. Lopus«.

[175] Eigentlich müsste es »**30**« statt »**36**« Jahre heißen, möglicherweise decodierte der Drucker die Abschrift der Zahl »***0***« [null] mit einer oft ähnlich erscheinenden »***6***«[sechs] . William Covell wäre 1594 noch ein Kind gewesen.

[176] SOED**:** to root**:** to search out, to hunt up, 1592.

[177] Elizabethan England in gentle and simple life. Being I. England's address to her three daughters, the Universities of Cambridge and Oxford, and Lincoln's Inn**:** from Polimanteia, 1595, Manchester 1881, S.97; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/cu31924013117035#page/n126/mode/1up

[178] Dass »Willowbie« in dieser Schreibweise und in dieser illustren Gruppierung von »Champions« auftaucht, kann als ein Hinweis Marlowe's auf sein zuvor erschienenes Werk »Willowbie his Avisa« (1594) angesehen werden.

Norris, Sir Francis Vere etc.
Niemand habe es gewagt, sich gegen ihn zu stellen (»*that none opposed themselves against mee*«). Stets beging jemand zunächst gegenüber der Königin Verrat (»*but first*: *committed treason against her*«). Und obwohl [in seinem Fall] die Königin angesichts seiner inständigen Bitten bereit war (»*and though at my intreatie she was content*«), ihm seinen Fehler zu verzeihen (»*to pardon them my fault*«), würden Recht und Gewissen dennoch gebieten (»*yet Iustice and conscience both would*«), dass all die sterben sollten, die ihr Übles wünschten (»*that they all should perish that wish her evill*«). In der Marginalie am Seitenrand spezifiziert er den Punkt: Verleumdungen machten aus Verrätern Märtyrer (»*False slander to make traytors a martyr*«). Denn erst dadurch würden sie, um einer falschen Religion gegenüber gefälliger zu sein (»*Then howsoever thereby (to bee dearer to false religion)«),* die Welt glauben machen, sie wären für seine Sache gestorben *(»they make the worlde beleeve, that they dye for my cause*«). Dies könne er nicht akzeptieren *(»yet I cannot chuse but I must needes renownce them*«), denn niemals war ein Märtyrer ein Verräter (»*Never martyer was a traytor*«). Märtyrer, die er gekannt haben dürfte [z.B. Robert Southwell] und die durch seinen Disput starben (»*Martyrs I have had, that haue dyed in my quarrel*«), hätten sich nie darin verfangen, Fürsten zu vernichten (»*yet never any that intangled himselfe to destroye a Prince*«).

Während er darüber weinte, dass Tyrannen die junge Generation mordeten (»*I haue wept while tyrants haue slaine my children*«), konnte er Märtyrer nie als aufrührerisch erkennen (»*yet I never saw them to be found rebellious*«). Er verachte Verräter und Aufrührer offen (»*give mee leave then openly to disclaime those out of my favour«),* möchte sie aus dem Buch der Ehre streichen (»*to cancel them out of honors booke*«), und ihnen die Gefolgschaft verweigern (»*to renounce them from being my followers*«), die verräterisch mit seinen eingeschworenen Feinden konspiriert hätten (»*who haue traitorously conspired with my sworne enemies*«), die heimtückisch die Absicht verfolgten, ihre Fürsten zu töten (»*who treacherouslie haue intended their Pinces death*«), die in aufrührerischer Absicht gegenüber seiner Haltung zu den Waffen gegriffen hätten (»*who rebelliouslie have taken armes against my sides«)*, die fälschlicherweise seinen Sturz erwartet hatten (»*who falsely haue expected to see mee fall«).* Der Essay schließt mit einer Loyalitätsbekundung gegenüber England (Conclusion[Marginalie]: »*Loyalitie may dwell in the heartes of English subiects.*«

Indiz 10: Jonson: »***Blame me of too blind affection***«
Ben Jonson muss als *der* Kronzeuge der Shakespeare'schen Autorschaft betrachtet werden. Er wusste um die Irreführungen (z.B. Seite 105 ff., S.487f, S.485f). Es ergäbe keinen Sinn, wenn er mit dem in der Anonymität lebenden Dichter bei der Erstellung der First Folio nicht kooperiert hätte. Man kann vermuten, dass er

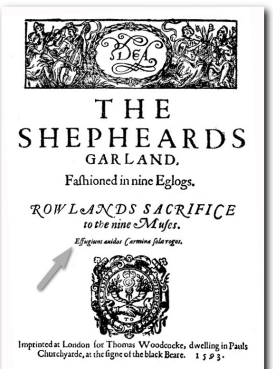
bei seiner Laudatio auf Shakespeare in der »First Folio« »Polimanteia« zur Kennzeichnung des Autors heranzog. Es erscheint nicht einmal ausgeschlossen, dass Marlowe nicht nur die Laudatio der First Folio mit Jonsons Signatur selbst verfasst hat, sondern dass er sogar an der Formulierung der Zueignungstexte beteiligt war. In Polimanteia schreibt der Autor von sich :

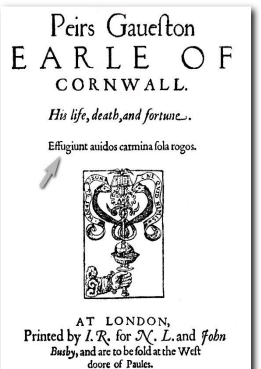
Polimanteia
»*… and if either there be folly in me for to love so much …*
let then blame me of too ***blind affection.***«
First Folio (Eloge Ben Jonson's auf Shakespeare) :
Or ***blinde affection,*** *which doth ne'er advance*
The truth, but gropes, and urgeth all by chance.«

Indiz 11: »***All praise worthy. Lucrecia Sweet Shak-speare. Eloquent Gaveston***«

Die ominöse Verknüpfung zwischen »*Lucrecia Sweet Shak-speare*« und »*Eloquent Gaveston*« in der Marginalie (Faksimile Seite 96, Seite 299) von »Polimanteia« ist in Shakespeare-Biografien nicht befriedigend gewürdigt worden. Sie hätte zu der Einsicht führen müssen, dass mit dem eloquenten Gaveston nur der Dichter Marlowe gemeint sein konnte, wie er sich in seinem Stück »Edward II.« zu erkennen gibt (Seite 292ff), und dass »Polimanteia« damit verdeckt auf Marlowe/alias Shakespeare hinwies.

Wem das Versepos »**Peirs Gaveston Earle of Cornwall. His life, death and fortune**« (1594 s.Faksimile, Seite 485 rechts) mit 288 Gedichten (ababcc) bekannt war, der dürfte wenig Schwierigkeiten gehabt haben, die Zusammenhänge zwischen den Autoren von »Lucretia« [Shakespeare], »Edward II« [Marlowe] und »Peirs Gaveston« [Drayton], alle 1594, herzustellen: Mit dem Versepos über Gaveston lag eine metaphorische Abhandlung des Dichters über seine Schicksalswende, über seinen Sturz und seine formale Auslöschung (»*his life, death and fortune*«) vor. Das Ovid-Zitat auf der Titelseite (»*effugiunt* [Original**:** defugiunt] *avidos carmina*


IDEA
THE
SHEPHEARDS
GARLAND,
Fashioned in nine Eglogs.
ROWLANDS SACRIFICE
to the nine Muses.
Effugiunt auidos Carmina fola rogos.
Imprinted at London for Thomas Woodcocke, dwelling in Pauls
Churchyarde, at the signe of the black Beare. 1593.


Peirs Gaueſton
EARLE OF
CORNWALL.
His life, death, and fortune.
Effugiunt auidos carmina fola rogos.
AT LONDON,
Printed by I. R. for N. L. and John
Busby, and are to be ſold at the Weſt
doore of Paules.

Michael Drayton
»Idea,The Shepheards Garland«(1593) - Versepos »Peirs Gaveston« (1594)
Lat.Titelzeilen von Ovid**:** »Effugiunt avidos carmina sola rogos«(Pfeile)
[Drayton wird wie Shakespeare als ein frühes Pseudonym Marlowes erkannt . Details s.Seite 607ff]

sola rogos« aus »Amores« III, 9, (Pfeil, Bild Seite 485 rechts) brachte zum Ausdruck, dass der Dichter allein (»*sola*«) wegen seiner Dichtkunst (»*carmina*«) dem nimmersatten Scheiterhaufen (»*rogos*«) entkam (»*effugiunt*«). Das gleiche Zitat fand sich bereits ein Jahr zuvor, 1593 auf Draytons »**Idea, The Shepheards Garland**[179]« (Pfeil, Faksimile Seite 485 links), und auch auf Robert Herricks[180] »The Hesperides -The Works of Human and Divine«, 1648.

Auch der Mercur– oder Caduceusstab, der auf verschiedenen Werken mit Pseudonymen des Dichters steht (Seite 510, z.B. •Bodenhams »England's Helicon« (1600), •Shakespeare's »König Lear«, •George Withers »A collection of emblemes« (1635), spricht für den Autor Marlowe und nicht, wie das Versepos »Peirs Gaveston« vorgibt, für Drayton als einen eigenständigen Dichter. Drayton kann bei dieser extremen sprachlichen und thematischen Nähe im Jahre 1594 eigentlich nur ein weiteres Pseudonym Marlowe's gewesen sein. (Details Seite 607ff)

Indiz 12: »*mine owne inhabitants did worke my ouerthrowe … banish without cause*«*...*»*for undoubtedly I had dyed but I was immortall...*«

Im zweiten Teil von »Polimanteia« (»*Letters to …*«) hadert der Autor mit seinem Schicksal. Er offenbart sich als eine hochsensitive, selbstbewusste und künstlerische Persönlichkeit. Die Stimmung erinnert in vielen Passagen an die Shakespeare'schen Sonette. Er scheint seinen Sturz und das Leiden an seinem Schicksal förmlich herauszuschreien und prangert seine eigene maßlose und ungerechtfertigte Behandlung an. Einige Auszüge**:**

»*(…)* ***my*** *unsufferable & unpitied griefe, Modestie & Sobrietie are changed into all manner of dissolution.*«

»*(…) of the land, hath such as being* ***displeased with mee****, (…) it must needes happen that* ***my*** *joynts being racked with so great a torment, I live feeble, & confesse that* ***mine owne inhabitants did worke my ouerthrowe (…)***«

»*(…) did* ***I*** *banish without cause, (…)* ***to live distressed in a forraine countrie****? did* ***I*** *hide nigardly the benefites of* ***my*** *peace, and plentie from them?*«

»*(…) When you shall finde they slander* ***me*** *but of inconstancie, your brethren of heresie, themselves of pitie and only to this end, the more easily to spoyle* ***mee*** *and* ***the more deadly***«

»*(…) then seeing her* [Elizabeth] *to have such prerogative, finding to rule over so many subjects and fearing shee would* ***banish me*** *to haven, from whence* ***I*** *first came.*«

»*(…) Judge now, if ever creature of* ***my innocencie*** *and* ***I*** *may boldly stand to* ***justifie*** *my* ***own integrity****) hath had greater cause to complaine of wrong****:*** *more iust reason to suspect violence****:*** *& more true grounds of undoubted feare then* ***I****, that have sued?*«

»*(…) give* ***me*** *leave womanlike to complain (though hopelesse without reliefe) of wrongs*

179 ...wohl eine weitere Metapher auf Marlowe's Opfergang
180 Starke Text-Indizien lassen an ein Alterswerk Marlowe's denken?

*offered to **my person**; instead of offering, **I** have suffered; instead of doing, **I** have receiued such manifest violence, such apparant wrongs, such **secret disgraces**, such open iniuries**:** as when **I** shall make report what **I** have indured for **my names sake**«*

*»(…) without houses, lands, or other obsessions, not retaining so much as the shadowe of a Common wealth since that **I cruelly was banished** from amongst them«*

*»(…) let the world iudge, if ever any receiued greater wrong, then **I have suffered.** (…) and to **make me perish** if it had been possible; (**for vndoubtedly I had dyed** but that **I was immortall**).«*

*»(…) from hence proceeded the fatall calamitie of **my fortune:** Councels against Councels**:** Confessions against Confessions; Accusations, Defences.«*

*»**Banishments,** and cruell Martyrdomes, Doe you heare and credit me, and yet for all this take me to have offered wrong & suffered none? Nay, when I (scarfull) h**ad taken my selfe into the inner parts of Europe for feare of harme**, then had I (in all likelihood) been **banished** from this Iland«*

*»(…) not **to bee branded with so foule a shame**; not to be noted with so blacke a marke; not to be **called by so bad a name**, have endavoured to signify their sinister practices by a good pretence, and have imployed such for the no idlenes, because all did labour**:** and are not the same **banished from our land**, howsoever procured by a better cause?«*

Indiz 13: »***Hatred after death living***«

Ihn beschäftigt 1594/95 seine Wut darüber, dass er nach einem Tod weiterleben muss, »*that (hatred) after death living*«. Das ist überaus auffällig und außergewöhnlich. Wer ansonsten könnte 1594/95 hier gemeint gewesen sein? De facto ist niemand außer Marlowe denkbar.

Indiz 14: »***A thing often attempted. Lybels***«

Oft wird deutlich, dass die Wirkung der staatsgefährdenden Aktionen des Autors [Marlowe's Dutch Church Libel, S.Seite 128] als schwerwiegender bewertet wurden als seine häretischen Schriften. Dies ist daraus abzuleiten, dass sich der Autor in ungleich höherem Maß gegen den Vorwurf von Hochverrat und Volksaufwiegelung verteidigt als gegen den der Ketzerei und des Atheismus. Teilweise kommen auf zehn aufeinanderfolgenden Seiten jeweils die Begriffe »*treason*«, »*rebellion*« und »*sedition*« vor. »Rethorisch« fragt er,

- ob die Vortäuschung (seines Todes?) im Geringsten ein von ihm ausgelöstes Fehlverhalten war (»*if pretence were given of the least wrong by my meanes*«),
- ob denn er es war, der jemanden grundlos verbannt habe *(»did I banish without cause«),* um jetzt in Verzweiflung in einem fremden Land leben zu müssen (»*to live distressed in a forraine countrie*?«),
- ob er etwa seine Königin mit Hochverrat überrascht (»*that I should have my princesse surprised by treason*?«),
- ob er den Adelsstand (oder doppeldeutig**:** seine Vornehmheit) durch Rufmord verleumdet habe (»*My nobilitie defamed by slander«)* und

▹ob er seine »stattlichen« Werke durch Tyrannei untergraben habe ? (die aufrührerischen »libels« waren mit »Tamburlaine« unterzeichnet) (»*my statelie buildings vndermined by tyrannie?*«)

> »*…nor could that (hatred)* ***after death living*** *hatred, (…) if pretence were given of the least wrong by my meanes*: *did I spoyle them of their wealth (…)? did I banifh without caufe, (…)* ***to live distressed in a forraine countrie?*** *did I hide nigardly the benefites of my peace, and plentie from them? Let him answer me that is most vnthankeful, hath iust cause been offered on my part, why discorde distracting my inhabitants, shoulde lay me open to the spoile of mine enemies? could their cause proceed from a poore Iland, that I should have my princesse surprised by treason? My nobilitie defamed by slander? my statelie buildings vndermined by tyrannie?*«

Diese Bezichtigungen betitelt er am Buchrand in einer Marginalie[181] als »häufig vorkommend« und stellt einen Zusammenhang zu den Plakaten her (»*A thing often attempted. Lybels*«), die ihm zum Verhängnis wurden.

Indiz 15: »***I have made lawes***« – Shakespeare und das Recht

In »Polimanteia« wird erkennbar, dass W.C. nicht nur seiner Universität Cambridge, sondern auch der Universität Oxford und den Londoner Anwaltskammern (»*Lincolnes Innes by the Chancery lane*«) verbunden war.

> »*Grave and wise Counsellors hath England still had. The strength of a kingdom are Lawes, and other execution to expell feare from her subjects. England may justly glory her three daughters*: *1. Cambridge. 2. Oxford. 3. Innes of court.*«

Den Londoner Anwaltskammern spricht er zwar nicht die Bedeutung von Cambridge und Oxford zu (»*Neither can it be (…) that (sweete daughters) she*[Court of Innes] *alone could be sufficient to comfort me*«), dennoch muss Lincoln's Inn in London für ihn eine Bedeutung besessen haben, wenn man die Herausstellung in Form der Marginalie[182] am Buchrand berücksichtigt. Er dürfte vor 1595 bei den »Court of Innes« eine Anstellung gehabt haben und an Gesetzgebungsaktivitäten beteiligt gewesen sein.

> »***I have made lawes*** *to augment your revenewes by your rent come*: *I provided lately for* ***my*** *souldiers, when they were in want*: *credit* ***mee*** *children,* ***my*** *care is of you onely.*«

Dieser Hinweis auf seine Fürsorge für hungernde Soldaten stimmt mit einer Quelle vom 12. März 1592 überein, als die Engländer Rouen belagerten. Damals empfing der englische Botschafter Sir Henry Unton einen Vermittler namens »Mr.Marlin« mit einer Delegation der Königin. Matrosen im Hafen von Dieppe meuterten über massiven Verpflegungsmangel und forderten bessere Versorgung und die Erlaubnis zur Rückkehr. Mr.Marlin sollte vermitteln. Von Dieppe wurde er (»Mr. Mar-

[181] Ebd., S.57; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/cu31924013117035#page/n86/mode/1up
[182] Ebd., S.33; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/cu31924013117035#page/n62/mode/1up

lin= Marlowe?) zu William Cecil Lord Burghley mit einem Brief zurückgesandt, der die Aufschrift trug**:**

> *»To the Lord Treasurer; by Mr.* ***Marlin*** *(*aus Korrespondenz von Sir Henry Unton, der als englischer Botschafter Heinrich von Navarra begleitete,1591/92.
>
> *(…) this bearrer also they send, by whom I thought good to write to your Lordship to crave your furder directions in that behalfe, beinge sorry to see ther wants.«*[183]

All dies erklärt unmittelbar, warum in Shakespeare's / Marlowe's Stücken profundes juristisches Wissen zutage tritt, das Shakspere aus Stratford nicht besessen haben kann (Details S.491ff.).

Indiz 16: Marlowe's/Shakespeare's Figuren sind überall!
Wenn man alle in »Polimanteia« erwähnten historischen und zeitgenössischen Personen, alle mythischen Figuren, alle Wissensgebiete, alle Ereignisse und Auseinandersetzungen aufzählt, die zu Shakespeare-Werken einen wie auch immer gearteten Bezug haben, kann man schlussfolgern, dass der Autor von »Polimanteia« und Shakespeare/Marlowe ein und dieselbe Person gewesen sein müssen.

Auch wenn man allein die Namen der Figuren herausgreift, die Bezüge zu (damals zum Teil noch nicht geschriebenen) Shakespeare-Stücken (wie »Caesar«, »Perikles«, »Heinrich VIII.«, »Antonius und Cleopatra«, »König Lear«, »Richard III.«, »Der Sturm«, »Lucretia [»*...admit Tarquin into your favour!*]«) oder zu Marlowe-Stücken (wie »Edward III.«, »Massaker von Paris«, »Tamerlan« [Parthian], »Dido« [Carthago]) erkennen lassen, so erscheint eine Koinzidenz so gut wie ausgeschlossen. Indiz 16 allein würde eine signifikante Verbindung zwischen W.C.'s »Polimanteia« und Shakespeare/Marlowe begründen.

Indiz 17: Robert Devereux, Earl of Essex – Marlowe**:** ***to be your favorite***
Robert Devereux (Earl of Essex) gehörte ebenso wie Henry Wriothesley (Earl of Southampton) und Edward de Vere (Earl of Oxford) zu den Ziehsöhnen, zur Vormundschaft (»*Ward of Court*«) von William Cecil. Zu ihnen, wie auch zu den Sidneys und Herberts, hatte Marlowe – anders als Shakspere – Verbindungen. Marlowe und Essex waren fast gleich alt und studierten von 1580 bis 1581 zeitgleich in Cambridge. Essex galt 1590 als Günstling von Königin Elisabeth. Marlowe's Verbindungen zu Francis und Thomas Walsinghams und Essex' Heirat mit Sir Francis' Tochter Frances Walsing-ham schliessen es aus, dass sie sich nicht kannten.
Zum Zeitpunkt von Marlowe's Verhören durch den Kronrat (Privy Council) kurz vor seinem endgültigen Untertauchen Ende Mai 1593 saßen Robert Devereux, Earl of Essex, und Robert Cecil in diesem Gremium. Devereux muss über alle Entscheidungen hinsichtlich Marlowe's Schicksal informiert gewesen sein und dürfte, ur-

[183] Ethel Seaton**:** Robert Poley's Ciphers. In**:** The Review of English Studies, 1931, S.137–150.

teilt man aufgrund des Zueignungstextes, für seine Lebensrettung votiert haben (»[Clarke/Marlowe:] *to be your favorite*«). Seine Worte, mit denen er Robert Devereux sein Werk »Polimanteia« zueignete, sprechen dafür, dass er ihn verehrte und von ihm Fürsprache bei Königin Elisabeth erhoffte**:**

> *»(…) The worthy and kinde passionate Courtier deemes (and worthily) this his honour, to be your favorite.The sober and devout* ***student, that dispised*** *does walked melancholy, takes himselfe (and not without cause) fortunate to be tearmed your schollar.«*

Robert Devereux, Earl of Essex

Indiz 18: Exkurs: Charles Gibbon/Francis Meres »***The reproch of an ill name***«, ***…»do purchase ill names as Tamburlaine for his tyrranie***«

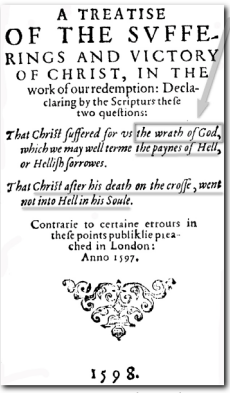
Wenn Marlowe 1593 Identität und Name genommen wurde, ist es schwer vorstellbar, dass diese selbstüberzeugte »majestätische« Persönlichkeit sich nicht in der ihm eigenen »literarischen« Weise gegen diese Schmach aufgelehnt hätte. (s.auch Seite 646). Eine zeitnahe Auflehnung 1594 wird nach meiner Einschätzung in dem Essay »The praise of a good name«[184] eines gewissen »Charles Gibbon« deutlich**:** Gibbon setzt sich hier – ähnlich wie Clarke in »Polimanteia« – metaphorisch mit der in Religion und Geschichte vorkommenden Bedeutung des Namens und der Schande seines Verlusts auseinander und verfügt dabei über einen grenzen-

184 Charles Gibbon, The praise of a good name The reproch of an ill name, Wherin euery one may see the fame that followeth laudable actions, and the infamy that cometh by the contrary. With certaine pithy apothegues, very profitable for this age, by C.G London**:** Imprinted by Iohn Windet, for Thomas Gosson, 1594- Note the name »Gibbon« :so called »Lesser Apes«

losen Assoziations- und Einfallsreichtum. Wer anders kann 1594 so zeitnah zu Marlowe's »Identitäts- und Namensverlust« eine solch geistreiche, »Bibelzitat-gestützte und geschützte« Abhandlung über Wert und Schande eines Namens geschrieben haben? Ein unabhängiger, zeitgleich existierender »Charles Gibbon« ist kaum vorstellbar, wenn man die Inhalte der übrigen Werke Gibbons ▷»The Remedie of Reason« (1589), ▷»Not so new as true« (1590), ▷»A Work worth the Reading« (1591), ▷»A Watch-worde for Warre«(1596) and ▷»The Order of Equality« (1604) vergleichend einbezieht. In »A Watch-worde...« kommt man kaum umhin, sein Vorwort »To the Reader« autobiographisch mit dem Schicksal Marlowe's in der abgeschottenen Verborgenheit 1596 zu verknüpfen:

> *(» have moved me, to set forth this Treatise, considering what Seneca saith:* NON VIVIT QUI NEMINI VIVIT, ***he liveth not, that liveth to none but himselfe"*** *)*

Bezüglich Charles Gibbon als einem möglichem Decknamen Marlowe's **vor** seinem offiziellen Tod vgl. Seite 646.f


A TREATISE
OF THE SVFFE-
RINGS AND VICTORY
OF CHRIST, IN THE
work of our redemption: Decla-
claring by the Scripturs these
two queſtions:
That Chriſt ſuffered for vs the wrath of God,
which we may well terme the paynes of Hell,
or Helliſh ſorrowes.
That Chriſt after his death on the croſſe, went
not into Hell in his Soule.
Contrarie to certaine errours in
theſe points publiklie pea-
ched in London:
Anno 1597.
1598.

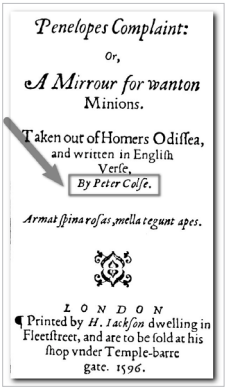
Anonyme metaphorische Abhandlung (Henry Jacob?) über Leiden, Triumph und Weiterleben von Christ (opher?) 1597

Auch der unabdingbare literarische Kronzeuge der Zeit, Francis Meres reflektiert **1598** in »Palladis Tamia« (S.215) in dem Abschnitt »An ill Name« doppeldeutig, aber eindeutig über Marlowe, warum er seinen guten Namen verlor :

> *(»As some by the deformities of their bodie have got unto them a surname, as of crooked legges … so manie* ***by the mischievous misdeedes doe purchase infamous and ill names, as*** *(…)* ***Tamburlaine***[Marlowe] *for his tyrranie, The* ***Wrath of God****, and Attila for his crueltie, The* ***Scourge of God*** *etc.«)*

wobei »Tamburlaine« (1590, 1592) den Nebentitel „The **Scourge of God**“ und Henry Jacob's(?) »**A Treatise of the Sufferings and Victory of Christ…**« (**1598**) den Nebentitel „**The Wrath of God**” trug.(s.Faksimile) .- Über die Authentizität der Autoren »Francis Meres«, und »Henry Jacobs« im Kontext ihrer Werke ist bis heute ungenügend nachgedacht worden.

Peter Colse (P.C.)


Penelopes Complaint:
Or,
A Mirrour for wanton
Minions.
Taken out of Homers Odissea,
and written in English
Verse,
By Peter Colse.
Armat spina rosas, mella tegunt apes.
LONDON
Printed by H. Iackson dwelling in
Fleetstreet, and are to be sold at his
shop vnder Temple-barre
gate. 1596.

Peter Colse
»Penelopes Complaint« 1596

Nach »Willobie his Avisa«(1594) und »Polimanteia«(1595) erschien 1596 unter dem Autor »Peter Colse«(P.C.) das 64-seitige Einzelwerk »**Penelopes Complaint: or, A mirrour for wanton minions**«[185] (s.Faksimile). Anspielungen im Text (Beispiel**:** »*happy my Muses, but unhappy master....obscurely lying in hopes grave buried himselfe*«) legen nahe, dass auch Colse ein Pseudonym von Marlowe/alias Shake-speare war. Von Bedeutung ist, dass in der zweiten Auflage von »Williobie his Avisa« (1596-s.auch Bild Seite 467) drei neue Texte hinzugefügt wurden: 1) »The Apologie, showing the ***true meaning*** of Willoby his Avisa«, 2)»The Victorie of English Chastitie, under the ***fained name*** of Avisa« und 3)»The ***resolution*** of a chast and a constant wife«, in denen der Autor in artistisch-dialektischer Manier »Penelope« mit »Avisa« in Beziehung setzt.

Diese Verknüpfung spricht nicht für zwei Autoren (Colse - Willoby), sondern für einen einzigen. Es ist unwahrscheinlich, dass sich mehrere Autoren zur selben Zeit (1594/95) auf diesem künstlerischen Niveau in einer identischen »allegorischen« Vorstellungswelt äusserten, zumal ein Peter Colse (P. C.) in England nie als Dichter oder Person identifiziert werden konnte.

Bartholomew Griffin (B. G.)

Kaum ein zeitgenössisches Werk kommt der Klage Marlowe's über sein Schicksal in Shakespeare's Sonetten (S.Seite 204ff) inhaltlich und stilistisch so nahe wie Bartholomew Griffin's Versepos »**Fidessa, more chaste then kinde«(1596** Titelfaksimile, Seite 497) mit seinen 62 Sonetten in der Versform der Shakespeare'schen Sonette. Es übertrifft sie an manchen Stellen in ihrer poetischen Brillianz und enthält unübersehbare biografische Hinweise auf Marlowe/alias Shakespeare[186],[187]. Von Griffin ist kein anderes Werk erschienen. Außergewöhnliche biografische Hinweise in dem Versepos lassen schwerlich einen anderen Schluss zu, als dass Griffin[188] ein von Marlowe verwendetetes Pseudonym war. Dies sei an einigen Sonetten erläutert**:**

[185] Peter Colse**:** Penelope's Complaint or a Mirrour for wanton, London 1596; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/willobiehisavisaoowill#page/158/mode/2up

[186] Ein signifikanter inhaltlicher Zusammenhang zwischen Griffin (Fidessa. Sonett XV) und Shakespeare (Macbeth II/2 37-40) wurde von C.J.Rawson beschrieben-Shakespeare Quarterly Vol.14,1963

[187] Bartholomew Griffin**:**Fidessa, London 1887; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/ideavolumeoosmitgoog#page/n81/mode/1up

[188] SOED**:** »griffin«**:** ein Fabeltier, das den Kopf und die Schwingen eines Adlers und den Körper eines Löwen trägt.

Indiz 1: Sonett 13: *»These live to dye, I dye, to live in care«*

In Sonett 13 zeichnet der Dichter bedrohte, an ihn erinnernde Schicksale, um am Ende den entscheidenden Unterschied zu seiner eigenen Situation herauszustellen. Man solle ihn vergleichen (»*Compare me with*«) **:**

- mit einem Kind, das mit dem Feuer spielte
- mit einer Fliege, die in der Flamme verbrannte[189],
- mit einem törichten Jungen, der himmlischen Ruhm erstrebte,
- mit »***Leander***«, der das rettende Ufer nicht erreichte,
- mit Kranken, die ihren Tod erwarten
- mit dem Gefangenen, der in seiner Gefangenschaft immer mehr verbitterte
- mit dem getroffenen Hirschen (Bilder Seite 471), der die Verletzung seines Lebens beweint
- mit dem Eber, der seinen Schmerz nicht fühlt, wenn ihn des Schlachters Messer trifft.

Diese tragischen Vergleiche entsprächen aber nicht seiner persönlichen Situation (»*No man to these can fitly me compare*«). Denn**:** In all diesen Beispielen lebten die Geschöpfe, um aus einem bestimmten Grund zu sterben. Er aber stürbe, um im Schutze [verborgen] zu leben (»*These live to dye***:** *I dye to live in care«).*

Sonett **13:** (aus »Fidessa«, 1595)

Compare me to the child that plays with fire,
Or to the fly that dieth in the flame,[S.Bild.Emblem]
Or to the foolish boy that did aspire
To touch the glory of high heaven's frame;
Compare me to ***Leander*** *struggling in the waves,*
Not able to attain his safety's shore,
Or to the sick that do expect their graves,
Or to the captive crying evermore;
Compare me to the weeping wounded hart,
Moaning with tears the period of his life,
Or to the boar that will not feel his smart
*When he is stricken with the butcher's knife***:**
No man to these can fitly me compare;
These live to die, I die to live in care.

Aus George Withers »A Collection of Emblemes«, 1635 (Buch I Emblem 40).

Sonett 13 beschreibt die Situation des Dichters so prägnant, dass kaum Zweifel an der Autorschaft Marlowe's verbleiben können. Vergleichbare Bilder wie in diesem Sonett finden sich auch in Werken mit anderen Autorennamen bzw. Pseudonymen, etwa dem Bild:

▹ des erlegten Hirschen in »Verlorene Liebesmüh«, (S.497,),[**Shakespeare**]

[189] Ähnlich in Sonett 26 (*The foolish fly that fleeth to the flame -With ceaseless hovering and with restless flight, - Is burn'dt straight to ashes in the same, - And finds her death where was her most delight)*

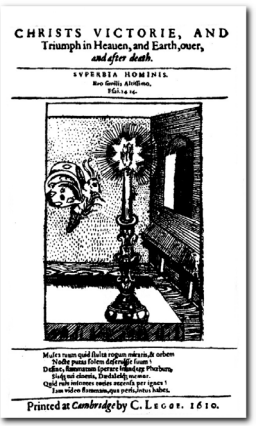
▹ des verwundeten Hirschen »in Minerva Brittana« (Seite 471) [**H.Peacham**]
▹des ertrinkenden Leanders in »Hero und Leander (Seite 265ff)« [**Marlowe**]
▹der Fliege, die in die Flamme stürzt (s.Bild, Emblem I/40 [G.**Wither**]
A collection of Emblems (1634)...»..*on which their Hope of Life is plac't, Shall bring them to Destruction, at the last«).*
▹des Nachtfalters, der in die Kerze fliegt...« (1610), in »**Christes Victorie**« von [**Giles Fletcher**] 1602 (Faksimile Seite 494)
▹der Fliege, die in der Flamme umkam (»*Hee compares himselfe to a Candle-flie*«).
(Madrigal VIII in "A Poeticall Rhapsody (1602), Francis **Davison.**(Seite 309)

Davison kann nach allem, was sich an Indizien aus Quellen wie Buchlisten, Gedichten, seinen Briefen (1596) aus Italien an William Cecil, Earl of Essex, Anthony Bacon oder Francis Bacon zusammentragen lässt (z.B. Metaphern des »Tempest«, seiner »Lebensdevise«, der Blume «Marigold«, seines Schicksals »Living death« usw.), nur als Pseudonym des Dichters Marlowe/Shakespeare begreiflich werden. (s.auch Seite 600f)

Madrigal **VIII** - (Aus »A Poetical Rapsody«-
Francis Davison, 1602)

He compares himself to a Candle-flie

Like to seely flie
To the deere light I flie
Of your disdainfull Eyes,
But in a divers wise.
She with the flame doth play
By night alone; and I both night and day.
Shee to a candle runnes;
I to a light, far brighter than the Sunne's
She neere at hand is fyred;
I both neere hand, and far-away retyred.
She fondly thinks, nor dead, nor burnt to bee,
But I my burning, and my death foresee.

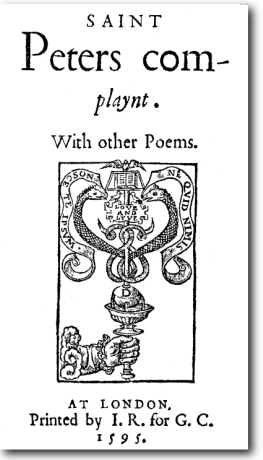

CHRISTS VICTORIE, AND
Triumph in Heauen, and Earth, ouer,
and after death.
SVPERBIA HOMINIS
Printed at *Cambridge* by C. Legge. 1610.

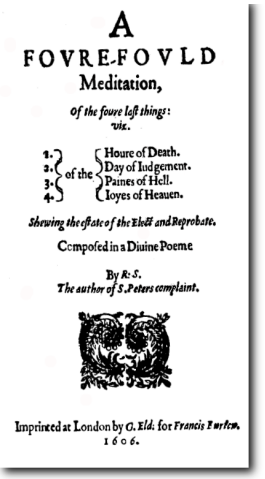
Titelemblem Giles Fletchers »Christs Victorie,1610« [Nachtfalter, der in die Kerzenflamme fliegt]

Die in Griffins Sonetten beschriebene motivische Umkehr, dass er nicht lebe, um zu sterben, sondern dass er sterbe, um zu leben, findet sich auch bei Robert Southwell. Sie taucht sowohl auf einigen Titelseiten[190] (»*I live to dye - I dye to live*«) als auch innerhalb seines Werkes »**Saint Peters Complaynt. With other Poems**«**(1595)** auf (s.Titelfaksimile). Dies untermauert die Annahme, dass nicht nur Griffin sondern auch Southwell als poetisches Pseudonym von Marlowe verwendet wurden. Hinter dem Märtyrer Southwell, der nach 3 jähriger Inhaftierung im Februar 1595 grausam hingerichtet wor-

190 Robert Southwells Saint Peters Complaint (1595). Online Version:
http://archive.org/stream/completepoemsofroosoutrich#page/n106/mode/1up

den war, konnte sich Marlowe gut maskieren. Er verbrämte das Gedicht-Epos von hoher literarischer Qualität zugleich meisterhaft hinter der Metapher vom Leidensweg Christi durch die Perspektive des reumütigen Apostels Petrus (Rückschau auf sein Versagen). Bei tiefergehender Analyse des ursprünglich anonym erschienenen Versepos »**Saint Peters Complaint**«(1595) oder von »**A Foure-fold Meditation, of the foure last things**« [1606, **R**obert **S**outhwell zugeschrieben, s.Bild] und unter Berücksichtigung des hohen sprachlichen und literarischen Niveaus, der Kenntnis von John Klauses Text-Analyse[191] und anderer Argumente erscheint es ungleich plausibler, dass nicht der 3 Jahre bis zu seinem Tod inhaftierte Jesuit Southwell im Angesicht seiner drohenden Hinrichtung der Autor dieser erlesenen Poesie war, sondern dass Marlowe seine Situation nach Southwells Hinrichtung (Februar 1595 wegen Hochverrats) hinter Southwells Namen und Schicksal verbarg. (Seite 325)


SAINT
Peters com-
playnt.
With other Poems.
AT LONDON,
Printed by I. R. for G. C.
1595.


A
FOVRE-FOVLD
Meditation,
Of the foure laſt things:
vis.
1. Houre of Death.
2. Day of Iudgement.
3. Paines of Hell.
4. Ioyes of Heauen.
Shewing the eſtate of the Elect and Reprobate.
Compoſed in a Diuine Poeme
By *R. S.*
The author of S. Peters complaint.
Imprinted at London by *G. Eld.* for *Francis Burton.*
1606.

Robert Southwells »Saint Peters Complaint«[1](1595) und »A Fourefold Meditation«by R.S.(1606)

Robert Southwell **:** »St.Peters Complaint« (1595/96).Beispiele**:**

> *I* ***fear'd with life, to die; by death to live****:*
> *(….)*
> *How can* ***I live*** *that thus* ***my life denyed***
> *(….)*
> ***A living death****, a never turning streame*
> *(….)*
> *Yield ruth to me that* ***lived to dy alive***

»Auch Leonard Wrights Titelemblem[192] [»*I live to dy I dy to live*« „[I live to dy I dy to live]" auf Seite 496] und die »*Epistle to the Reader*« in »**The Pilgrimage to Paradise**« (neu in Auflage 1608 im Vergleich zur Auflage 1591) stellen eine Verbindung zu Marlowe/Shakespeare her[193]. Wer sonst hätte ein Motiv gehabt in dieser Epistel z.B.

191 John Klause: New sources for Shakespeare's King John :The writings of Robert Southwell. in Studies in Philology 98/4 2001

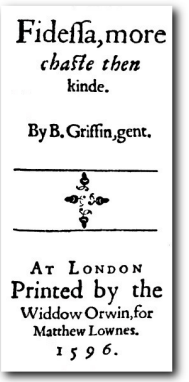
192 Es schmückt auch die Titelseiten der 3. Auflage(162) von Shakespeare's »Venus und Adonis«

193 *1) Hergeleitet von Joannes →Sambuco's Lateinischen "Emblemata" (1564) -- Auch bei Henry Smith' "Four Sermons"(1602) and "Two Sermons" (1605) und bei Robert Southwells "St.Peters Complaints"(1609) .

»*Timon of Athens*«, oder »*the Rulers of Tyrus*[Perikles]« einzufügen? Auch die Zueignung eines W.H. in »**A Fourefold Meditation**« [1606] an einen »*Vertuous Gentleman, **Mathew***« (Details S.Seite 571) unterstützt diese Annahme.

[*I live to dy I dy to live*] Titelemblem auf **Leonard Wrights** »The Pilgrimage to Paradise«(1608), identisch zu Emblem auf »Venus und Adonis« (3.Auflage 1608)-s.Seite 327

Indiz 2: Sonett **27:** »***Hyde thy head***«
In Sonett 27 beschreibt »Griffin« seinen tiefen Fall mit eindrücklichen Bildern**:** Er vergleicht sich mit einem armen, dummen Wurm (»*poore silly worme (alas poore beast)*«, der seinen Kopf unter der Erde verbergen müsse (»*Feare makes thee hide thy head within the ground*«). Er sieht sich unter den »kriechenden« Geschöpfen als das niedrigste (»*Because of creeping things thou art the least*«), jeder Fuß(-tritt) verpasse ihm eine tödliche Wunde (»*Yet every foote gives thee thy mortall wound*«), er befinde sich in einem schlimmeren Zustand als Würmer (»*But I thy fellow worme am in worse state«)***:** Während diese wieder an das Licht gelangen könnten *(»For thou thy Sunne enioye but I want mine*«), müsse er in belastender Dunkelheit leben, welch grausames Schicksal! (»*I live in irksome night**: oh cruel! fate!«),* seine Sonne werde nicht mehr aufgehen noch jemals wieder scheinen. (»*My Sunne will never rise, nor ever shine*«). So erblindet, würden seine Augen seinen Weg fehlleiten (»*Thus blind of light, mine eyes misguide my feete*«), die elende Dunkelheit lasse ihn furchtsam werden (»*And balefull darknes makes me still afraide«).* Die Menschen verspotteten ihn, wenn er auf der Straße stolpere (»*Men mocke me when I stumble in the streete*«), und wunderten sich, wie sein jugendlicher Anblick verfalle (»*And wonder how my yong sight to decaide*«). Aber sogar in seinem tiefen Sturz empfinde er noch Freude darüber (»*Yet doe I ioy in this (even when I fall)«),* dass er einst wieder alles sehen werde (»*That I shall see againe and then see all*«).


Fideſſa, more
chaſte then
kinde.
By B. Griffin, gent.
At London
Printed by the
Widdow Orwin, for
Matthew Lownes.
1596.

Bartholomew Griffin »Fidessa« 1596

Sonett **27:** (Aus »**Fidessa**«, 1595)

Poore worme, poore silly worme (alas poore beast)
Feare makes thee hide thy head within the ground,
Because of creeping things thou art the least
Yet every foote gives thee thy mortall wound.
But I thy fellow worme am in worse state,
*For thou thy Sunne enioye but I want mine**:***
*I live in irksome night**: oh cruel! fate!***
My Sunne will never rise, nor ever shine.

Thus blind of light, mine eyes misguide my feete.
And balefull darknes makes me still afraide:
Men mocke me when I stumble in the streete,
And wonder how my yong sight to decaide.
Yet doe I ioy in this (even when I fall)
That I shall see againe and then see all.

Erneut begegnet uns hier eine »authentische« Darstellung der Situation des Dichters. - Marlowe alias Shakespeare war dank seines dialektisch-komplementären Wahrnehmungsvermögens stets in der Lage, aus einer negativen Begebenheit eine positive Schlussfolgerung (und umgekehrt!) abzuleiten (S.Seite 192f).

Indiz 3: Sonett **53:** »***Yet am I still the same: but made another***«
In Sonett 53 wird Marlowe's geteiltes Schicksal in unüberbietbarer Prägnanz gezeichnet: Er sei der König des literarischen Wettbewerbs gewesen *(»I was a king of sweet content at least«)*, jetzt aber aus seinem Königreich verbannt (»*But now from out my kingdome banished*«). Er sei Hauptteilnehmer bei höfischen Festen gewesen (»*I was chiefe guest at faire Dame pleasures feast«),* jetzt aber benötige er unterstützenden Beistand (»*But now I am for want of succour famished*«). Er sei ein Heiliger gewesen und habe im Himmel geruht (»*I was a Saint and heauen was my rest*«), jetzt aber sei er in die tiefste Hölle gestossen worden (»*But now cast downe into the lowest hell*«). Weder könne er als öffentlich verfehmter Schuft bei vom Glück Verwöhnten verweilen (»*Vile caytifes may not live amongst the blest«)*, noch möchten privilegierte Menschen neben »armen« Schluckern leben (»*Nor blessed men mongst cursed caytifes dwell*«). So sei er zu einem ausgestoßenen König geworden (»*Thus am I made an exile of a king*«). Überfluss verwandelte sich in Mangel (»*Thus choice of meates to want of food is changed* «), seine Selbstbezichtigungen entfremdeten ihn von sich selbst (»*Selfe crosses make me from my selfe estranged*«). Er sei zwar noch immer derselbe, und dennoch zu einem anderen »gemacht« *(»Yet am I still the same: but made another*«), und nicht [mehr] derselbe, aber trotzdem kein anderer (»*Then not the same: alas I am no other«).*

Sonett **53** (Aus **Fidessa**, 1596)
I was a ***king of sweet content*** *at least,*
But now from ***out my kingdome banished:***
I was chiefe guest at faire Dame pleasures feast,
But now I am for want of succour famished.
I was a Saint and heauen was my rest,
But now cast downe into the lowest hell:
Vile caytifes may not live amongst the blest,
Nor blessed men mongst cursed caytifes dwell.
Thus am I made an exile of a king.
Thus choice of meates to want of food is changed:

TO THE GENTLEMEN
OF THE INNES OF
COVRT.

Zueignung [Faksimile] von Bartholomew Griffins »Fidessa« (1596)

Thus heavens losse doth hellish torments bring.
Selfe crosses make me from my selfe estranged.
Yet am I still the same: but made another,
Then not the same: alas I am no other.

Wer vermag sich angesichts dieser »authenthischen« und »komplementären« Selbstdarstellung und des poetischen Niveaus der Schlussfolgerung zu entziehen, dass Griffin ein Pseudonym Marlowe's gewesen sein dürfte?

Indiz 4: »***I must hide my head and live alone…live as I were dead***«

Die Betrachtung dieser 3 Sonette aus Griffins »Fidessa« muss genügen, auch wenn die übrigen der 62 Sonette kaum weniger signifikante Anspielungen auf Marlowe's/ Shakespeare's Schicksal offenbaren (etwa**:** ▷»*...ever live in such unseen disgrace... Banisht from all that blisse*« (Son.6), ▷»*traitors eyes conspiring my decay*« (Son.7), ▷»*And climbeth, the greater is his fall*« (Sonett 21), ▷»*the foolish fly that fleeth to the flame*«(Son.24), ▷»*I must hide my head and live alone…closely immured I'll live as I were dead*« (Son.33), ▷»*Approach my sunne too neere and then (alast) untimely was it blasted*« (Son.35), ▷»*my liberty in chaines lyes*« (Son.41), ▷»*And chooseth rather* ***not to be, than be***« (Son.45), ▷»*that given was to be anothers death*« (Son.47), ▷»*Poore outcast of the worlds exiled room*« (Son.49). ▷»*Venus und Adonis*« (Son.3) [identisch in Shakespeare's »The Passionate Pilgrime» S.Seite 474] .

Indiz 5: »***The Gentlemen of the Innes of Court***«

Es ist bemerkenswert, dass Griffin seine Sonette den Gerichtshöfen in London zueignete (»*To The Gentlemen of the Innes of Court*« Faksimile Seite 497): Dies weist auf enge Beziehungen des Autors zu den »Courts of Innes« hin. Während für Griffin nie eine Spur zu den Londoner Gerichtshöfen nachgewiesen werden konnte, wurde auf solche Verbindungen bei Marlowe an verschiedenen Stellen hingewiesen (Polimanteia, Indiz 15 Seite 488).

Indiz 6: »***Firstlings***«

In der Zueignung von Fidessa bringt Griffin zum Ausdruck, dass er mit diesem Werk sein Opus **1**, (»***first*** *fruite of any my writings*«) vorlege. Ähnlich wie in Shakespeare's »Venus und Adonis« (»***first*** *heir of my invention*«) fällt auf, dass auch Griffin ein Versepos höchster Vollendung als sein ***erstes*** Werk ausgibt. Dies ist schon deshalb nicht überzeugend, weil nie wieder der Name oder ein zweites Werk dieses unbekannten gebliebenen Poeten auftauchte . Für die Existenz eines Dichter Bartholomew Griffin konnte in England nie ein Nachweis erbracht werden. Die Vorgehensweise mit vermeintlichen Erstlingswerken hat Methode und erinnert an**:**

▷John **Florio**, »Florio his ***firste*** fruites « (1578),

▷Leonard **Wright,** »The Pilgrimage to Paradise«(1591/1608) (»*...at length finished my* ***first*** *pretended worke*«) (S.Seite 496)

▹Richard **Barnfield,** »The Affectionate Shepheard«(1594 S.Seite 503), (»… *encouraged me to publish my **second** fruites* [Cynthia 1595, Bild S.Seite 504].*The Affectionate Shepheard, beeing the **first***«)
▹Thomas **Heywood**, »Oenone and Paris« (»***first** fruits of my endevours*«)(1594)
▹Peter **Colse** »Penelopes Complaint« (»*offering unto your Ladiship the **firstlings** of my scholers crop*«)(1596),
▹**H.L.** ...»...O Loves Complaint. With the Legend of Orpheus and Euridice (I present on to you ***this Infant*** of my Muse, (1597)
▹**W.K**.(John **Marston**) »The Metamorphosis of Pigmalions Image, and certaine Satires« (» ***first** bloomes of my poesie*«)(1598)
▹Gervase **Markham**, »A Health to the gentlemanly Profession of Servingman (»*Primogeniti, the **first** batch of my baking*«),(1598),
▹Henry **Petowe**, »The Second part of Hero and Leander (»*This my **first** labor*» … »*the **first** fruit of an unripe wit*«)(1598),
▹John **Weevers**, »Epigramme«(»*These epigrams the buds of thy **first** spring*«)(1599),
▹John **Lane**, »Tom Tel-Troth Message« (*these **first fruites** of my barren braine*) (1600)
▹ Antonio de **Torquemeda,** »The Spanish Mandevile of Miracles« (»*...the **first** labor of a worthie Gentleman«)* (1600)
▹Thomas **Floyds**, »The picture of a perfit Common wealth (*these my **first** fruites*) (1600),
▹Samuel **Nicholson**, »Acolastus« (*my…lines the **first** borne of my barren invention*) (1600)
▹William **Basse**, »Sword and Buckler« (»*For, by my faith, 'tis **first** that ere* [ever] *I writ.*«) (1602-Bild Seite 518,
▹**T.A**., »The Massacre of Money« (»*yet being the **first** fruits of my labours*«)(1602)
▹Richard **West**, »Wits ABC, or a centurie of Epigrams (»*The **first** time I have made a shew of Poetry*«) (1608),
▹John **Heath**, »2 Centuries of Epigrammes« (»*...the favourable acceptance of these my **first** endavours*« (1610)
▹George **Wither**, »Abuses Stript and Whipt« (»*these **first** fruites of my infant Muses*«) (1613)
▹Francis **Quarles**, »A feast for Wormes« (*...the **first** fruits of an abortive Birth* 1620) und andere.

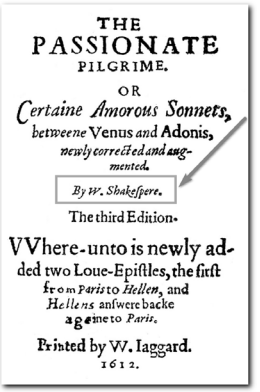
Diese "Firstlings" dürften bezeichnend sein für die Irreführung der Leser (und Experten) durch den Autor**:** Er schaffte es, neuen unbekannten Dichtern mit unbekannten Initialen hochwertige Dichtungen als Erstlingswerke unterzuschieben. Die meisten der hier genannten Dichternamen werden in diesem Buch auf Grund plausibler Argumente als Pseudonyme bzw. Tarnnamen von Marlowe/alias Shakespeare diskutiert: z.B. Barnfield (folgend), Basse (Seite 516), Colse (S.503), Heywood (Seite 299), Markham (S.538ff), Petowe (Seite 272), Weever (Seite 511), Wither (Seite 589ff), Wright (Seite 496).

Richard Barnfield (R. B.)

Richard Barnfield war bis in die Siebzigerjahre des 19. Jahrhunderts kaum bekannt und erlangte erst mit der aufkommenden Shakespeare-Forschung einen Bekanntheitsgrad als »Minor Elisabethan Poet«. Man erkannte, dass Barnfield bereits 1594 von Marlowe und Shakespeare idiomatische Wendungen [194] übernommen hatte und dass die Gedichte 8 und 20 in Shakespeare's »**The Passionate Pilgrime**«(1599) von Barnfield stammten. Diese Beobachtungen werden nur verständlich, wenn man Barnfield zu den Tarnnamen Marlowe's/alias Shakespeare zählt. Dass diese Annahme eine erhebliche Logik hat, soll mit einigen Indizien der Barnfield zugeschriebenen Werke der Jahre 1594–99 begründet werden. Die über Barnfield veröffentlichten enzyklopädischen biografischen Daten entstammen durchweg seinen Werken.

Indiz 1: »*The Passionate Pilgrim*«[195]

Die 21 Gedichte des kleinen Büchleins, das 1612 mit dem Autor W. Shakespeare auf dem Titel (s.Faksimile) erschien, werden seit langem nicht mehr Shakespeare allein zugeschrieben, sondern als ein Werk mehrerer Autoren in einer schwer einfühlbaren Zusammenstellung aufgefasst: Die vermeintliche »multiple«-Autorschaft der Sonette ist in der Vergangenheit nur allmählich herausdestilliert worden:


THE
PASSIONATE
PILGRIME.
OR
Certaine Amorous Sonnets,
betweene Venus and Adonis,
newly corrected and augmented.
By W. Shakespere.
The third Edition.
VVhere-unto is newly added two Loue-Epistles, the first from Paris to Hellen, and Hellens answere backe againe to Paris.
Printed by W. Iaggard.
1612.

William Shakespeare
»The Passionate Pilgrime «
(1612) 3.modifizierte Ausgabe

- Die Gedichte 1, 2, 3, 5, 16 sind in Shakespeare's Werken zu finden. Gedichte 1 und 2 entsprechen den 10 Jahre später(1609) veröffentlichten Sonetten 138 and 144. Gedicht 2 mit deutlichen Anklängen an Sonett 20 aus Draytons »Idea«(1605). Die Gedichte 3, 5 und 16 stammen aus »Verlorene Liebesmüh«.
- Gedichte 4, 6, 9 (Anonym) behandeln »Venus und Adonis«.
- Gedicht 11 erschien in Bartholomew Griffins »Fidessa«, Sonett 3, (1596).
- Gedicht 17 und 20 erschienen 1600 in »England's Helicon« unter »Ignoto«[196], bei dem Gedicht 20 gilt Barnfield als Autor.
- Gedicht 18 ähnelt stark dem Canto 44 in »Willobie his Avisa« und stammt am ehesten von dessen Autor (Seite 464ff)
- Gedicht 19 stammt aus Marlowe's Gedicht »The Passionate Shepherd to His

194 Charles Crawford, Richard Barnfield, Marlowe and Shakespeare, 1906 http://archive.org/stream/collectaneao1craw#page/n15/mode/2up

195 William Shakespeare The Passionate Pilgrime. Online Version: http://archive.org/stream/passionatepilgriooshakuoft#page/2/mode/2up

196 England's Helicon, London 1600; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/englandsheliconoounkngoog#page/n7/mode/1up

Love«. Ihm folgen noch vier Zeilen der »vermeintlichen« Antwort Sir Walter Raleighs.

▷ Die Gedichte 8 und 20 entstammen Barnfields »Poems in divers Humors«.

Wie kann es verstehbar werden, dass ein kleiner Gedichtband Shakespeare's von Gedichten Marlowe's, Griffin's, Willoughby's oder Barnfield's ohne deren Namensnennung »flankiert« wurde? Die mysteriöse Konstellation wird auflösbar, wenn man anerkennt, dass es sich bei diesen Autoren in Wirklichkeit immer um denselben Dichter handelte, der zu verschiedenen Zeiten unter wechselnden Pseudonymen Shakespeare (W.S.), Willobie (W.B., Seite 464ff), Griffin (B.G., Seite 492ff) und Barnfield (R.B.) schrieb. Die eingefügten Anfangszeilen aus einem Antwortgedicht von Walter Raleigh könnten den Stolz des Autors zum Ausdruck gebracht haben, dass diese prominente Person ihm antwortete; es erscheint aber nicht ausgeschlossen, dass der Dichter die Zeilen selbst verfasste und Raleigh in die Schuhe schob.

Indiz 2: »***Old Maltaes Poet passé***« »***a habit to write under false signatures***«... »***a desire, to screen himself from readers***«

Die 14 Sonette in »Greenes Funeralls«[197] (1594 »*By* ***R.B.*** *Gent*«, Titel-Faksimile S.502), die als Nachruf auf Robert Greene geschrieben wurden, werden dem Autor **R**ichard **B**arn field zugeschrieben. R.B. eröffnet in Sonett **9**, dass Greene es gewesen sei, der den Boden für das ebnete, was er selbst schrieb (»*gave the ground, to all that wrote upon him*«), mehr noch, jene Personen, die seinen Ruhm so verdunkelten (»*Nay more the men, that so Eclipst his fame*«), stahlen ihm seine Feder, das könne niemand leugnen (»*Purloynde his Plumes, can they deny the same?*«).

Dass eigentlich nur Marlowe gemeint sein konnte, ergibt sich schließlich auch aus den zwei Zeilen, in denen er sich als Autor zu erkennen gibt. Er beschreibt sich mit dem Satz**:** »*Ah could my Muse, Old Maltaes Poet passe*«. Mit diesem Poeten, der Malta erwähnte, war wohl Marlowe und sein Theaterstück »The Jude von Malta« (Seite 279ff.) gemeint, zumal der in der anschließenden Zeile von sich so überzeugte Dichter die rhetorische Frage stellt, ob die Kunst dieses Poeten überhaupt (je) vergehen könne *(»If any Muse could passe, old Maltaes Poet«).*

Man kann **R**ichard **B**arnfield als Autor von »Greenes Funeralls« nur akzeptieren, wenn man seinen Namen (»*R.B.Gent*«) als Pseudonym Marlowe's begreift. Diese Einsicht widerspricht letztlich nicht der Analyse Charles Crawford's, der 1929 zu der Gewissheit gelangte, dass »Greenes Funerall« nicht von Barnfield sondern von Nicholas Breton geschrieben sein müsse. Breton bescheinigte er die Angewohnheit, unter falschen Signaturen [hier R.B.] geschrieben zu haben (»***habit of writing under false signatures***«), um sich vor den Lesern abzuschirmen. Dass

[197] Greenes Funeralls. By R. B. Gent (London 1594), London 1911; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/greenesnewesbothoorich#page/66/mode/2up

bereits der Name »Breton« eine Abschirmung darstellte, konnte er nicht folgern. Warum konnte er für Shakespeare [alias Marlowe] nicht postulieren, was er Breton mit Leichtigkeit zubilligte? (Details zu Breton S.505ff).

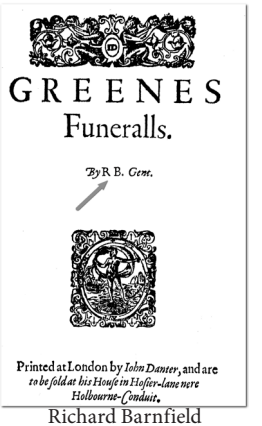
C.Crawford (1929)[198]

Who was R.B.? My evidence says he was Nicholas Breton. In the proper places I will show ***he used these initials often, and that he had a habit of writing under false signatures,*** *his purpose for doing so being a desire to screen himself from readers.*

Indiz 3: »***The outcast sense of a sinner***«

Sonett 11 in »**Greenes Funeralls**« besteht aus einer einzigen Klage des Autors und der Beschreibung seines Schicksals**:**

When my loathed life had, had lost the life of Olimpus,
And descended downe, to the cursed caves of Avernus,
Never more I had thought, of men to be inlie molested,
*But now alas, I see my hope is vaine***:**
my pleasure turned, to eternall paine.
*For such foolish men, as I had never abused***:**
*Never abused, yet alas, had ever abused***:**
Ever abused so, because never abused.
Not onely seeke to quenche my kindled glorie,
But also to merry my vertues storie.
And though my life were lewd, Oh how it grieves me to thinke it.
*Lewd as a life might be, from all counsell abandond***:**
And given over up, to the outcast sense of a sinner.
Yet might my end, have moud them to remorce.
And not to reake their teene, on fillie corse.


GREENES
Funeralls.
By R.B. Gent.
Printed at London by John Danter, and are to be sold at his House in Hosier-lane nere Holbourne-Conduit.

Richard Barnfield
(R.B.s.Pfeil)
»Greenes Funeralls« (1594)

Diese Anspielungen ergeben Sinn, wenn man sie auf Marlowe bezieht. Wer hinter diesen Texten nur deshalb Richard Barnfield vermutet, weil die Initialen R.B. verwendet wurden, muss zu dem Schluss gelangen, dass Initiale zumeist zur Verschleierung der Personen beitragen sollten. Die Zuordnung zu einem definitiven Autor kann nur mittels inhaltlicher und formaler Kontexte gelingen.

Indiz 4: Sonett 33: »***Glorious Morning***«

Als erstes Werk Barnfields gilt heute das anonym erschienene »**The Affectionate Shepherd, Containing the Complaint of Daphnis for the Love of Ganymed**« (1594)[199](Faksimile S.503). Dass er dieses Werk schrieb, konnte aus Hinweisen in »Cynthia«, das im Januar 1596 erschien, gefolgert werden. »The Affectionate Shepherd(1594)« enthält eine ähnliche Botschaft wie Shakespeare's Sonett 33 (1609)**:** es beschreibt, auf welcher Höhe er früh als Dichter angekommen war, welch ruhmreichen »Morgen unter Fürsten« er erleben durfte (»*Full many a glorious* ***morning***

[198] Charles Crawford, Greenes Funeralls,1594, and Nicholas Breton, Studies in Philology, 1929
[199] Alexander. B. Grosart (Hg.)**:** The complete Poems of Richard Barnfield, London 1876; http://www.archive.org/stream/completepoemsofroobarnrich#page/n7/mode/2up

have I seene, Flatter the mountaine tops with soveraine eie«), ein Morgen, an dem sein Antlitz erstrahlte und an dem ihm alles gelang, an dem er blasse Ströme mit himmlischer Alchemie vergoldete (»*Guilding pale streames with heauenly alcumy*«) – bis ihn sein tragisches Schicksal ereilte (»*Anon permit the basest cloudes to ride*«)[200].

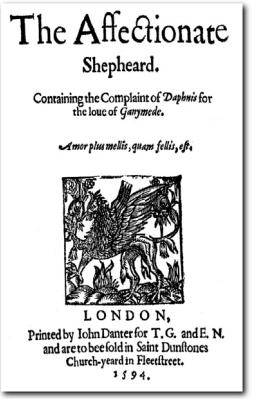
In Barnfields »**The Affectionate Shepheard**« verwendet der Dichter (15 Jahre ***vor*** Erscheinen der Shakespeare'schen Sonette !) ebenfalls das Bild des Morgens beziehungsweise des Frühlings einer glorreichen Zeit ohne Ertrag, die vergangen ist, das Bild einer Sonne des Ruhmes, die allein auf ihn schien. Nun sei dieser Frühling vorbei (»*Springtime past (…) Summer season almost done*«) und er verloren (»*yet I am forlorne*«)**:**

The second dayes Lamentation

Next ***Morning*** *when the golden* ***Sunne*** *was risen,*
And new had bid good morrow to the ***Mountaines****;*
When Night her siluer light had lockt in prison,
*Which gaue a glimmering on the christall Fountaines***:**
*Then ended sleepe***:** *and then* ***my cares began****,*
Eu'n with the vprising of the siluer Swan.

O ***glorious Sunne*** *quoth I, (viewing the Sunne)*
*That lightenst euerie thing but me alone***:**
Why is my ***Summer season almost done?***
My ***Springtime past****, and Ages Autumne gone?*
My Haruest's come, and yet I reapt no come**:**
My loue is great, and yet ***I am forlorne.***

Witnes these ***watrie eyes*** [S.533] *my sad lament*
(Receauing cisternes of my ***ceaseles teares****),*
Witnes my ***bleeding hart*** *my soules intent,*
*Witnes the weight distressed Daphnis beares***:**
Sweet Loue, come ease me of thy burthens paine.


The Affectionate
Shepheard.
Containing the Complaint of *Daphnis* for the loue of *Ganymede*.
Amor plus mellis, quam fellis, habet.
LONDON,
Printed by Iohn Danter for T. G. and E. N. and are to bee sold in Saint Dunstones Church-yeard in Fleetstreet.
1594.

Richard Barnfield(R.B.) »The Affectionate Shepheard«(1594)

Die Übereinstimmungen mit Shakespeare's Sonett 33, im gleichen Zeitraum entstanden, weisen auf eine gemeinsame Identität von Marlowe[alias Shakespeare] und Barnfield hin.

Indiz Nr 5: »*Outcast creature*«

Das letzte Gedicht in »The Affectionate Shepherd« verdichtet noch einmal einen Zustand, hinter dem Marlowe erkennbar wird. Die Rede ist von einem armen und verlassenen Menschen (»*poore* ***forlorn***«), von einer ausgestoßenen Kreatur (»***outcast*** *creature*«), die ihre Heimfahrt im nächtlichen Mondlicht verbergen müsse (»*I* ***hy'd me*** *homeward by the moone-shine light*«). Es fallen die Worte hoffnungslos

200 Das hier nicht berücksichtigte Gedichtepos »ORPHEUS his Journey to Hell«(1595) eines R.B. mit signifikanten Bezügen kann mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit **R**ichard **B**arnfield (alias Marlowe/Shakespeare) zugeschrieben werden.

(»***despairing***«), verachtet (»***despised***«), unzufrieden (»***malecontent***«), verschmäht (»***scorning***«), gering geschätzt (»***disdained***«). Alle hervorgehobenen Worte sind in Shakespeare's Sonetten **29** und **33** enthalten (S.S.221 / S.226)

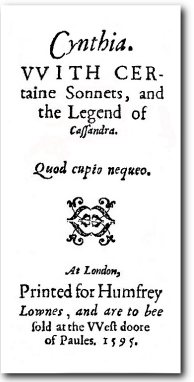
Abschlussgedicht in the Affectionate Shepheard (R.B.1594)

*»When I, poore **forlorn** man and **outcast** creature,*
*(**Despairing** of my love, **despisde** of beautie),*
*Grew **malecontent**, scorning his lovely feature,*
*That had **disdaind** my ever zealous dutie:*
I hy'd me homeward by the moone-shine light,
Foreswaring love, and all his fond delight.«

All dies passt zum Essay »Richard Barnfield, Marlowe, and Shakespeare«[201] von Charles Crawford, der bezüglich des »Affectionate Shepheard» zu Überzeugungen gelangt wie **:**

*»It is a remarkable fact that whole passages of the Affectionate Shepheard are written in seeming imitation of isolated passages of **Marlowe's** tragedy of Dido*
(…)
In any case he[Barnfield] *borrowed from somebody portions of the material he uses in The Affectionate Shepheard, and in doing so he exactly repeats **Marlowe's** plays«*

Indiz 6: »***In shepheards gray coate masked***«…»***raysed from the cynders***«


Cynthia.
VVITH CER-
taine Sonnets, and
the Legend of
Cassandra.
Quod cupio nequeo.
At London,
Printed for Humfrey
Lownes, and are to bee
sold at the VVest doore
of Paules. 1595.

Richard Barnfield »Cynthia« (1595)

Die Widmung der Gedichte in Barnfields »**Cynthia. With certaine sonnets, and the Legend of Cassandra**« [s.Faksimile] an William Stanley, Earl of Derby, verrät eine enge Beziehung des Dichters zu den Stanleys.

Die 20 Sonette stehen in ihrer Art Shakespeare's Sonetten (14 Jahre später gedruckt!) näher als alle anderen Sonette des elisabethanischen Zeitalters. Der Verleger Thomas Thorpe (»T.T. in commendation of the *Author his Worke.*«) empfiehlt zu Anfang von »Cynthia« die Werke des Autors. Er, der spätere Verleger der Shake-speare'schen Sonette 1609, hatte bereits in Marlowe's Lucanus-Übersetzung »Pharsaliae« (eingereicht 1594, gedruckt erst 1600) eine Zueignung an Edward Blount (Verleger der »First Folio«, 1623) geschrieben. In »Cynthia« offenbart sich die Verbindung zwischen T.T. und dem untergetauchten Marlowe (»*in shepheards gray coate masked*«…»*raysed from the cynders*«…»*Sybillist appeares, eclipsing Phoebus*«…»*Janus faced*« usw.), sodass die »verheimlichte« Zuneigung (»*masked love*«) zu Cynthia [sie steht fraglos für Elisabeth] eine Metapher für die

[201] Charles Crawford: Collectanea, Stratford-on-Avon, 1906; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/collectanea01craw#page/n115/mode/2up

Nichterkennbarkeit seiner literarischen Fähigkeiten sein dürfte (»*the nonage of his skill*«)**:** Dieser »*shepheard*« [Dichter] zücke in dieser Gedichtesammlung seine (Schreib-)Feder, Adlerschwingen gleich, (»*reares now his Eagles-winged pen*«), um seine Dichtkunst auszubreiten (»*Dropping sweet Nectar poesie from his quill*«).

Wie sehr Marlowe'sche Zeilen in Richard Barnfields Werken fast unverändert durchschimmern, sei an einem Beispiel demonstriert**:**

Tamburlaine I. Akt V, Szene 1 (Marlowe).

Like to Flora in her morning's pride
Shaking her silver tresses in the aire,
Rain'st on the earth resolved pearl in showers.

Cynthia, Sonett IX, (Barnfield)

and rayning down resolved Pearls in showers

dies kann kaum als Zufall oder als Abschreiben interpretiert werden. Die Formulierungen entsprachen eher dem poetischen Empfinden derselben Dichterperson unter anderem Namen.

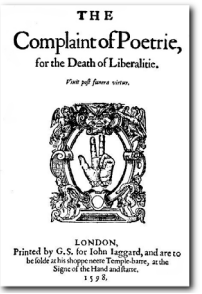
Indiz 7: »*Death, herein be only fained*«

In allen frühen »posthumen« Werken unter Pseudonymen (hier Barnfield) scheint Marlowe sich stets von Neuem mit seinen Tugenden/Werten und den von ihnen beschworenen Wesensmerkmalen seiner Unbescholtenheit und Ehrenhaftigkeit auseinander zu setzen. Die Tugenden entsprechen »dialogisch« weiblichen Personen (wie Lucrece, Avisa, Penelope, Cynthia, Fidessa, Matilda, Pecunia[202] etc.).
Die 45 sechszeiligen Strophen (ababcc) von Barnfield's »**The Complaint of Poetrie for the Death of Liberalitie**(1598)«[203] spiegeln in un(v)erkennbarer Weise Marlowe's Schicksal wider. Bereits die Zueignung an einen »*wel-willer*[204], Maister Edward Leigh, of Grayes Inne« stellt personale Verbindungen zu den Londoner »Courts of Innes« her, die für Marlowe erkennbar geworden sind (»Polimanteia« S.475 Indiz 15). In der Zueignung erklärt der Autor, was die Verse beabsichtigen: die Zeichnung eines Menschen, dessen Verlust hier beklagt werde (»*image of that, whose losse is here lamented*«), der über so viele Tugenden verfügte (»*In whom, so many vertues are contained*«). Der Leser möge verschmähen, was hier präsentiert werde (»*Daine to accept, what I haue now presented*«), obwohl doch der Tod seiner Tugend nur vorgetäuscht sei (»*Though Bounties death, herein be only fained*«). Wenn diese Tugenden in seiner Vorstellung nicht rasch wiederbelebbar würden, dann – das wolle er schwören – seien sie in der Tat gestorben (»*Then will I sweare,*

202R.Barnfield, Epistel zu »Lady Pecunia«(1598) »*I have given* Pecunia *the title of a woman, both for the termination of the Word, and because (as woman are), shee*[money] *is lov'd of men.*
203The Complaint of Poetrie, in**:** The Complete Poems of Richard Barnfield, London 1876; Onlineversion**:**http://www.archive.org/stream/completepoemsofroobarnrich#page/154/mode/2up
204Entspricht dem »Benvolio«.

that shee is dead indeed«).

Indiz 8: »***The cleere is turnd to clouds; the day to night***«
Vielsagend sind die ersten Strophen von »**The Complaint of Poetrie**« **:** Der Himmel weine, da sein Licht erloschen sei (»*Weepe Heavens now, for you haue lost your light*«), Sonne und Mond seien Zeugen seiner Klage *(»Sunne and Moone, beare witnesse of my mone*«). Der klare Himmel habe sich mit Wolken verdüstert, der Tag sei zur Nacht geworden (»*The cleere is turnd to clouds; the day to night«).* All seine Hoffnung und Freude seien dahin (»*And all my hope, and all my ioy is gone*«). Seine Tugend und Unbescholtenheit sei zerfallen, dies der Grund seiner Verstimmung (»*Bounty is dead, the cause of my annoy*«), und damit seine Freude gestorben (»*Bounty is dead, and with her dide my ioy*«).


THE
Complaint of Poetrie,
for the Death of Liberalitie.
LONDON,
Printed by G.S. for John Iaggard, and are to be solde at his shoppe neere Temple-bare, at the Signe of the Hand and Starre.
1598.

Richard Barnfield, »The Complaint of Poetrie, for the Death of Liberalitie«,1598

Strophe 1**:** [The Complaint of Poetrie]

Weepe Heavens now, for you haue lost your light;
*Ye Sunne and Moone, beare witnesse of my mone***:**
The cleere is turnd to clouds; the day to night;
*And all my hope, and all my ioy is gone***:**
Bounty is dead, the cause of my annoy;
Bounty is dead, and with her dide my ioy.

Indiz 9: »***When Bounty dide, my credit did decay***«
Wer könne seine betroffene Seele trösten (»*O who can comfort my afflicted soule*«) oder etwas zur Beendigung seiner wachsenden Sorgen beitragen ?(»*Or adde some ende to my increasing sorrowes?«).* Wer könne ihn von seiner endlosen Betrübnis befreien *(»Who can deliuer me from endlesse dole*«), die seinem Herzen ewige Höllenqualen bereite (»*Which from my hart eternall torment borrowes«)?* Als seine Unbescholtenheit noch existierte, da gingen die Türen auf (»*When Bounty liu'd, I bore the Bell away*?«), als sie starb, verfiel sein Ansehen (»*When Bounty dide, my credit did decay*«).

Strophe 2**:** [The Complaint of Poetrie]

O who can comfort my afflicted soule?
Or adde some ende to my increasing sorrowes?
Who can deliuer me from endlesse dole?
(Which from my hart eternall torment borrowes.)
When Bounty liu'd, I bore the Bell away;
When Bounty dide, my credit did decay.

Indiz 10: »***Nor euer went my Poems unregarded*:«**
Er habe [früher] nie einen Vers umsonst geschrieben (»*I neuer then, did write one verse in vaine*«), nie blieben seine Verse unbeachtet *(»Nor euer went my Poems unregarded*«)**:** Jeder Edle habe sich gebrüstet über eine Unterhaltung mit ihm (»*Then*

did each Noble breast me intertaine«) und er sei für seine Werke gut honoriert worden (»*And for my Labours I was well rewarded*«) – jetzt aber stünden anstatt seiner Unbescholtenheit nur noch seine edlen Worte (»*But now Good wordes, are stept in Bounties place*«) und machten ihn glauben, dass seine Worte ihn entehrten (»*Thinking thereby, her glorie to disgrace*«).

Strophe 3**:** [The Complaint of Poetrie]

I neuer then, did write one verse in vaine;
*Nor euer went my Poems unregarded***:**
Then did each Noble breast me intertaine,
*And for my Labours I was well rewarded***:**
But now Good wordes, are stept in Bounties place,
Thinking thereby, her glorie to disgrace.

Wenn man diese Strophen auf Marlowe bezieht, lassen sich seine literarische Bedeutung und sein Sturz authentisch herauslesen, während ähnliche Bezüge zu Richard Barnfield schwerlich herstellbar werden können.

Indiz 11: »***But who can live with words, in these hard tymes?***«

Die 4.Strophe gibt uns Einblicke in die verschlechterte finanzielle Situation des Dichters seit seinem Sturz. Wer könne in solch harten Zeiten nur [von] Worten leben, auch wenn diese göttlich seien ? [ihm von oben, von Jupiter eingegeben seien]- »*Although they came from lupiter himselfe*«)? Wer könne für seine Verse solch eine Abgeltung nehmen (»*Or who can take such Paiment, for his Rymes*?«), wenn gegenwärtig nichts so geschätzt werde wie »bares Geld« (»*When nothing now, is so esteem'd as Pelfe*?«). Dann seien es nicht göttliche Worte, die einen Mann am Leben erhielten (»*Tis not Good wordes, that can a man maintaine«);* Worte seien wie Winde, und Winde verwehten (»*Wordes are but winde; and winde is all but vaine*«).

Strophe 4**:** [The Complaint of Poetrie]

But who can live with words, in these hard tymes?
(Although they came from lupiter himselfe?)
Or who can take such Paiment, for his Rymes?
(When nothing now, is so esteem'd as Pelfe?)
Tis not Good wordes, that can a man maintaine;
Wordes are but winde; and winde is all but vaine.

Indiz 12: Das Kernproblem der Ursünde

Verschiedene Gedichtminiaturen von Barnfield, wie »The Combat betweene Conscience and Covetousnesse, in the minde of Man«[205] oder »Poems, In divers humors«[206], dürften nicht nur aufgrund ihres kunstvollen Gehalts und Ausdrucks

[205] The Combat, betweene Conscience and Covetousnesse, in the minde of Man, London 1598, Onlineversion: http://www.archive.org/stream/poems15941598edi00barnuoft#page/107/mode/1up
[206] Poems, In divers humors, London 1598; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/poems159415

von Marlowe/alias Shakespeare stammen sondern auch wegen der für den Dichter so typischen Fähigkeit zur komplementären Auseinandersetzung zwischen inneren Bestrebungen wie Gewissen (»*Conscience*«) und Begehren (»*Covetousnesse*«), Verstand und Trieb, Ratio und Emotion, Kopf und Bauch, zwischen Gott und Teufel. Sie sind ein zentrales Thema vieler seiner Werke (»Avisa«, »Penelope«; »Fidessa«, »Cynthia« etc.).

Man had a ***Conscience, to obey his will.*** [Will obey his … conscience]
And neuer would be tempted thereunto,
Vntill the Woeman, shee, did worke man woe.
And made him breake, the Lords Commaundement,
*Which all Mankinde, did afterward repent***:**

Das Gedicht symbolisiert die Trennung des Dichters von Gott, also den durch die Ursünde begründeten Unheilszustand, in den jeder Mensch als Nachkomme Adams »hineingeboren« werde und durch den er in seinen eigenen Handlungen belastet ist.

Indiz 13: ***And now i live, and yet my life is donn*** » - Isham Manuscript«
Das letzte unbetitelte Gedicht eines Manuskripts[207] mit 18 Blättern (aus dem Besitz eines Sir Charles H. Isham, Northampton, mit »Barnfielde« signiert), charakterisiert in dialektischer Manier das Schicksal Marlowe's, sowohl aus der subjektiven Sicht des Betroffen (linke Spalte, »erste Person-Perspektive«) als auch aus der »Sicht« der Betrachtenden, der Allgemeinheit (»Answer«, rechte Spalte, »dritte Person-Perspektive«) oft mit Verwendung gleicher Reimendungen.
In dieser überaus kunstvollen »dialektischen« Poesie offenbart sich Marlowe's so typische und einzigartige Fähigkeit, sein Schicksal komplementär und dialogisch aus verschiedenen Blickwinkeln poetisch gleichzeitig zu betrachten.[208]

Aus der Sicht der Allgemeinheit (*Answer*, sog. »dritte Person-Perspektive«) beschreibt der Autor sein Schicksal als Konsquenz seiner Ungläubigkeit (»*thou hadste faithless beene*«) und seiner jugendlichen Verrücktheit (»*Thine ill spent youth*«). Die Königin schrie auf wegen der Zeilen eines Verräters *(»… our Queene, Her thride still holdes thine perisht thowth vnspune And she shall Hue when* ***trayters lines*** *are donne«),* sodass er seine Verurteilung zum Tode [wegen seiner Texte auf den Plakaten/*Libels*] selbst herausforderte und sich in der Wildnis wiederfand (»*Thou soughtst thy death, and found it in deserte«)*, sein Ruhm und seine Zeit waren für immer abgelaufen (»*Thy glory and thy glasse are tymeles runne«),* und all das habe sein Verrat

98edioobarnuoft#page/115/mode/1up

207 The Complete Poems of Richard Barnfield, London 1876; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/completepoemsriooclubgoog#page/n289/mode/1up

208 Die ersten 3 Strophen des Gedichts wurden auch dem am »Babington Plot« Beteiligten »Charles Tichbourne« zugeschrieben,(sog »Tichbournes Elegy«), hinter dem Marlowe sein Gedicht getarnt haben dürfte (ähnlich wie bei Robert Southwell). Tichbourne wurde 1586 hingerichtet..

bewirkt *(»And this (o Tuchbourne) hath thy Treason donne«)*

	Answer
My prime of youth is but a froste of cares.	*Thy prime of youth is frozen wth thy faultes*
My feaste of Joy is but a dish of paine.	*Thy feaste of Joy is finisht wth thy fall.*
My cropp of corne is but a feild of tares.	*Thy cropp of come is tares a vayling naughtes*
and all my good is but vayne hope of gayne	*Thy good god knowes thy hope, thy happ and all.*
The day is paste and yet I saw no sonne	*Short were thy daies and shadow was thy sonne*
And now I liue and now my life is donn	***T' obscure thy light vnluckely begunne.***
My tale** was harde, and yet it **was not told	*Time trieth truth and truth, hath treason tript*
my frute is falne, and yet my leaues are greene	*Thy faith bare fruite, as thou hadste faithlesse beene.*
My youth is spent and yet I am not old.	*Thine ill spent youth, thyne after yeares haue impte.*
I saw ye world and yet I was not seene	*and god ye sawe thee, hath p'servd our Queene*
My thread is cut, and yet it is not sponne	***Her thride still holdes thine perisht thowth vnspuňe.***
And now I liue and now my lief is donne.	*And she shall liue when trayters lives are donne.*
I sought my death and found it in my wombe.	*Thou soughtst thy death, and found it in deserte*
I lookt for life and saw it was a shade.	*Thou lookst for lief yet lewdly forc'd it fade*
I trod ye yearth and knewe it was my tombe	*Thou trodst the earth and now in earth thou arte*
And now I die, and now I was but made	*As men may wish you neuver hadst bin made*
My glasse is full and now my glasse is runn	*Thy glory and thy glasse are tymeles runne*
And now I live and now my lief is donne.	*And this (o Tuchbourne) hath thy Treason donne.*

Unbetiteltes Gedicht aus dem sog.»Isham Manuskript«, mit Barnfield signiert

Es macht nur Sinn, das Isham-Manuskript Barnfield zuzuschreiben, wenn man ihn als ein Pseudonym Marlowe's begreift**:** die Zeilen weisen unmissverständlich auf Marlowe als den Theaterdichter [»*our stages jewell*«] hin, bei dem sich sein Schicksal im dreissigsten Lebensjahr[209] [»*yeeres numbred scarce thirteene*«] grausam gegen ihn wendete [»*destiniees turn'd cruell*«]

»Epitaphium« im Isham Manuskript

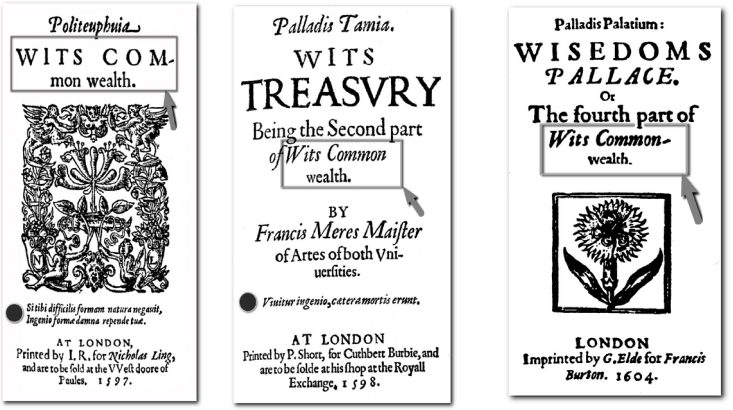
> »… *yeeres numbred scarce thirteene,*
> *when the destiniees turn'd cruell,*
> *yet three paste zodiacks he had bine*
> *our stages jewell.*

Zu dieser Einsicht konnte Charles Crawford 1906 zwar noch nicht gelangen, seine Vergleiche von Barnfields Werken mit denen von Marlowe und Shakespeare ergaben für ihn allerdings eine hohe innere Verwandtschaft. Ihm fielen mächtige textliche Ähnlichkeiten, Überschneidungen und Identitäten sowohl zwischen zwischen Barnfield und Marlowe als auch zwischen Barnfield und Shakespeare auf, deren Ursprünge er bereits vor 1594(!) datierte.

> *As a Matter of fact **Barnfields** poems repeatedly reminds one of **Marlowe's** song and play…And so on troughout the poem we constantly meet with conceits and phrases that can be found in almost the same form scattered throughout **Marlowe's work** …*

209 thirteene: möglicherweise ein Wortspiel, oder Überschreibfehler (thirtieth?), da hier die 30 gemeint sein muss-SOED (OE) *cardinal number composed of ten and three*)

Auch mit dem Namen John Bodenham muss sich Marlowe getarnt haben. Bald nach »**Poli***manteia*, The Fall of A **Common-wealth**«(1595) erschien ein Buch mit ähnlichem Titel**:** »**Poli*teuphuia,* Wits Common-wealth** «(1597)/s.Faksimile) von einem gewissen John Bodenham. Beide Bücher können aufgrund ihrer gleichen Titelkennzeichnungen (»Wits Common wealth«*)* und ihrer inhaltlichen Überschneidungen eigentlich nur vom gleichen Autor verfasst worden sein. »Politeuphuia«, gemessen an der großen Zahl seiner Wiederauflagen, muss so erfolgreich gewesen sein, dass der Autor ein Jahr später (1598) einen zweiten Teil mit dem Titel**:** »**Palladis Tamia. Wits Treasury**« (»***Being the Second Part of Wits Common wealth***« s.Faksimile) folgen ließ. Der Autor hieß jetzt aber nicht mehr »John Bodenham«, sondern »**Francis Meres**, Maister of Artes of both Universities«. Nur ein kleiner Abschnitt dieses Werks (»*A comparative Discourse of our English Poets....*«) ist Shakespeare-Experten bekannt, da er richtungsweisend für die Datierung der Entstehung von Shakespeare's frühen Stücken wurde.



»Wits Commonwealth« in »Politeuphuia« von John Bodenham (1597), in »Palladis Tamia« von Francis Meres(1598) und in »Wisedoms Pallace« von einem unbekannten Autor (F.B. 1604)

Bei »**Palladis Tamia**« irritiert, dass Meres in der Epistel »To the Reader« hervorhebt, dass auch der erste Teil eines »Wits Common-wealth«[Politeuphuia] von ihm stamme. Folglich kann Francis Meres nach John Bodenham eigentlich nur ein anderes Pseudonym des gleichen Autors gewesen sein. Die gewichtigen *lateinischen* Titel-Unterzeilen von Bodenham's und Meres' »Wits Commonwealth «(● Bild S.S.510, Links und Mitte) stützen diese Vermutung**:** Sie besagen, dass von dem Dichter nicht seine Gestalt (»formam natura«), nicht sein Übriges (»caetera

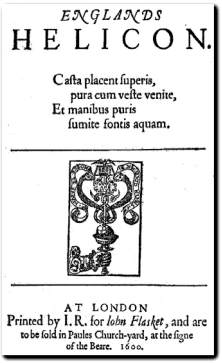
mortis«) verblieben sei, sondern nur sein Genius (»*ingenio*«) **:**

John Bodenham, lateinische Titelzeilen, »**Politeuphuia**« (1597)**:**

- *»Si tibi difficilis formam natura negavit, ingenio formae damna repende tuae.«*
  (freie Übersetzung**:** Wenn dir die Natur deine Gestalt verweigert[verneint,] ersetze den Verlust deiner Gestalt durch den Reichtum des Geistes.)

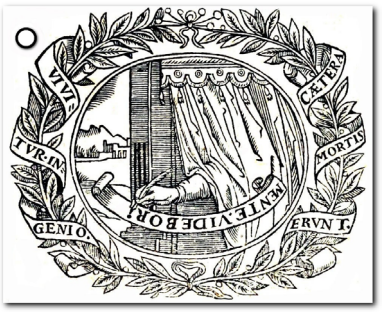
Francis **Meres**, lateinische Titelzeile, »**Palladis Tamia**« (1598)**:**

- *»Vivitur ingenio, caetera mortis erunt.«*
  *(*freie Übersetzung**:** Der Geistreichtum ist unsterblich [wird überleben], das Übrige wird vergehen.)


ENGLANDS
HELICON.
Caſta placent ſuperis,
pura cum veſte venite,
Et manibus puris
ſumite fontis aquam.
AT LONDON
Printed by I. R. for *Iohn Flaſket*, and are to be ſold in Paules Church-yard, at the ſigne of the Beare. 1600.

Anthology of Elizabethan pastoral poems (1600)

Die Titelzeile »**Vivitur ingenio caetera mortis erunt**« ziert auch das Titelemblem von Henry Peachams ▷»**Minerva Britanna**«(1612) und das erste Emblemgedicht von George **Wither's** ▷»**Collection of Emblemes**«(1644 Buch I/1]. Man findet die Zeile auch zu Beginn der Epitaphtexte[210] (1650) des anonymen Autors von ▷»**Wits Recreations**« und zu Beginn des ersten Kapitels von John **Weever's** ▷»Ancient Funeral Monuments[211]«(1631) mit der »unprosaischen« Übersetzung**:** „*Wit preserves life, when all things else are dust*“, die einer Interpretation von Marlowe's Leben gleichkommt (s.Faksimiles). Bei Berück-



»*Vivitur Ingenio*....«[o] auf Henry **Peachams** Titelemblem »Minerva Britanna«(1612-Links) , in George **Withers** »A Collection of Emblemes«(1635-Mitte), Buch I, Embl.Nr.1, und ***anonym*** in »The Recreations for Ingenious Head-peeces« vor Abschnitt »Epitaph« [entspricht 3.Fassung »Wits Recreations« (1650)] (1650 Rechts).

sichtigung weiterer Schriften der Autoren (Meres, Peacham, Wither, Weever, Anonymus [von »Wits Recreations«]), die »Vivitur ingenio.....« verwendeten, wird es plausibel, dass diese »Autoren« wechselnde Pseudonyme des gleichen Autors Mar-

210 3.(4.?)Aufl. von "Wits recreations", Veränderter Titel:»Recreations for ingenious Head-peeces (1650) «
211 John Weever, Erwähnung von »Vivitur ingenio....« in Ancient Funeral Monuments (1631),Kap.1 http://archive.org/stream/antientfuneralmooweevgoog#page/n21/mode/2up

lowe/alias Shakespeare waren. Die schreibende Hand einer hinter dem Vorhang verborgenen Person (S.Faksimile) bezeichnet zugleich bildlich metaphorisch die beispiellose, »verdeckte« Situation.

Zugleich wird eine andere parallele Spur sichtbar**:** vier vermeintlich unterschiedliche Autoren, die sich alle als »**Wits Common-wealth**« kennzeichnen ▷Clarke[Polimanteia], ▷Bodenham[Politeuphuia], ▷Meres[Palladis Tamia], ▷F.B.[Palladis palatium]) repräsentieren bei Berücksichtigung von Inhalt und Stil immer ein und denselben Autor, der auf diese »vervielfältigende« Weise nicht erkennbar werden konnte .

Aus Francis Meres' »Paladis Tamia(1598)«**:**

> *»(…) If* ***this second part of mine****, called* ***Wits Common-wealth*** *containing similitudes, being a stalke of the same stemme, shall have the like footmanship, and find the same succesee, then with Permenio I shall be the second in Philips joy. And then Philips joy willestsoones be full, for his Alexander, whom, not Olympia, but a worthy Scholler is conceiving, who wil fill the* ***third part of Wits Common-wealth*** *with more glorious exemples, then great Alexander did the world with valiant & heroicall exploits.*
>
> *(…) so I judge him, of an* ***happy Wit, who is profound and substantiall in Sentences; eloquence and ingenious in Similituds; and rich and copious in Examples.***
>
> *The hath had the worlds favour and favour and furtherance. which hath made him so cranke, young and fresh, that thrice in one year he hath renued his age, a spring more then is in fruitfull Saba.«*

Dass sich Marlowe auch hinter dem Pseudonym Francis Meres verborgen haben soll, dürfte auf heftigen Widerstand stossen. Es ist aber bis heute nicht erklärt, wie Meres – anders als Marlowe– zur Beherrschung der spanischen, italienischen, französischen und lateinischen Sprache gelangt sein könnte: Die Diktion in Meres' Übersetzung »Granados Devotion«(1598), und in »The Sinners Guide«(1614) (gedruckt von Richard Field für (!) Edward Blount) »*translated* [aus dem Spanischen] *into Latine, Italian and French. And nowe perused, and digested into englished, by Francis Meres, Master of Artes...London)* legt Marlowe als Autor nahe. Niemand scheint es zu erstaunen, dass Meres es war, der spät, 1598 zum ersten Mal überhaupt den Dramatiker und Theaterautor Shakespeare identifizierte und bereits über 12 zum Teil als anonyme Quartos, zum Teil noch unveröffentlichte Stücke (Midsummers Night Dream) und dessen Autor Bescheid wusste (Francis Meres -s. auch S.144f, S.195, S.516 und andere).

Nicht nur Bodenham's genannte Bücher, sondern auch die nachfolgend erschienenen »Wits Theater of the little World« (1598) und »Bel-vedere or, The Garden of the Muses«[212] (1600) lassen die Handschrift jenes gleichen, universal gebildeten, geistreichen und souveränen Autors erkennen, zu dessen Ehren und unter dessen

[212] Vgl. Bodenham's Bel-vedere or, The Garden of the Muses. Reprinted from the original edition 1600 (= Publications of the Spenser Society Issue Nr. 17), Manchester 1875; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/cu31924013294248#page/n29/mode/2up

Federführung(?) schließlich 1600 die Lyrikanthologie des elisabethanischen Zeitalters, »England's **Helicon**«[213], erschien. Experten gehen bis heute davon aus, dass die in diesen Werken vorkommenden Widmungen John Bodenham (oder J.B.) als Autor dieser Werke kennzeichnen, ohne dass von einem realen »*Maister John Bodenham*«[214] je irgendwelche Quellen aufgefunden worden wären. Bereits 1905 schrieb Walter Begley[215], dass niemand je die Identität oder irgendwelche Lebensdaten von John Bodenham entdeckt habe. Es bleibt ein Rätsel, warum sich die Fachwelt mit diesen Büchern speziell im Zusammenhang mit dem zeitgleich lebenden Shakespeare so wenig auseinandergesetzt hat.

Das Zueignungssonett am Anfang von »**England's Helicon**« (1600), verfasst von einem gewissen »A.B.« in Shakespeare'scher Sonett-Form (»*To his loving kinde Frend, Maister John Bodenham*«), weist darauf hin, dass diese Anthologie Bodenham gewidmet ist. Mit A.B. dürfte **A**nthony **B**acon gemeint gewesen sein: 1603 beklagt Francis Bacon in einem Brief an Tobie Matthew den Verlust seiner beiden wertvollsten Menschen, seinen kürzlich verstorbenen Bruder Anthony Bacon (»*mine A. B. … him by death* [1602]«) und den an einem unbekanntem Ort weilenden Tobie Matthew (»*you by absence*«).

Viele Anhaltspunkte sprechen dafür, dass es sich bei Bodenham (S.S.510ff.) um Marlowe/alias Shakespeare handelt. Warum er das Pseudonym John Bodenham wählte, ließe sich aus »Polimanteia« herleiten. Dort setzt sich der Autor an verschiedenen Stellen mit dem von ihm hochgeschätzten Master John Bodin (Jean Bodin[216], 1530–1596, auch Boden, französischer Philosoph) auseinander, der für ihn die Definition von Harmonie und Toleranz (zum Beispiel hinsichtlich der Religionen) gefunden zu haben schien:

> »*(…) for the true vnderstanding of Plato his mind, and chiefly of the word Harmonie. Master* ***John Bodin*** *is of that minde, that this Harmonie is to bee understood of tunes & melodious sounds. For the better interpretation whereof, and the more to confirme his opinion, in the fourth booke of his Politicks he hath made the forme of a Triangle with certaine numbers there upon, to ground a musicall harmonie, and so apply it to Plato his opinion.*«

Im Zueignungssonett des »**Helicon**«[217] lobt A.B. die einzelnen Werke von John Bodenham:

[213] A. H. Bullen (Hg.): Egland's Helicon, a collection of lyrical and pastoral poems (published in 1600), London 1899; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/englandsheliconcoobulliala#page/n45/mode/2up

[214] Vgl. Franklin. B. Williams: John Bodenham: Art's Lover, Learning's Friend, in: Studies in Philology, Vol. 31, Nr. 2, (April 1934), S.198–214.

[215] Walter Begley: Bacon's Nova Resuscitatio, London 1905; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/baconsnovaresusco1begl#page/108/mode/2up

[216] Auf inhaltliche Bezüge der Schriften eines »Gerrard de Malynes« zu John Bodin, Marlowe u.a. (zwischen 1601-1606) kann nicht eingegangen werden (s.auch A. Kitch, Religion &Literature 2006)

[217] England's Helicon, London 1600; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/englandsheliconoounkngoog#page/n13/mode/2up

▷ Anfangs das Werk über einen »Common-wealth« als die ersten Früchte seiner Mühen (»*first fruits of thy paines*«), denen »Wits Theater of the little Word« folgte (»*drew on Wits Theater*: *the second sonne*«), ein für seine Zeit eindrücklicher Abriss von Geschichte mit den sie tragenden Personen und Eigenschaften *(»a wondrous profit that the world hass wonne*«).

▷ Danach sein Buch »Bel-vedere, or the Garden of the Muses«. Er lässt durch ein Wortspiel mit Blumen den größten zeitgenössischen Dichter (» *for the greatest Prince no Poesie meeter*«) hervortreten.

▷ Schließlich vervollständigt A.B. die Aufkärung über Bodenham, indem er ihn als den Autor von »**Helicon**« sichtbar macht (»***thy*** Helicon*, to make complete*«). Er verleiht seinem Kummer darüber Ausdruck (»*My paines herein, what so ever … take love and paines*«), dass der Dichter[Marlowe] in unbekannter Ferne sei und er beteuert, dass sein Herz immer bei ihm sei, wo immer er sich auch aufhalte (»*and where thou art my hart still lives with thee*«).

Marlowe dürfte sich zwischen 1598/99 und 1603 durchgehend(?) im Exil, unter anderem in Frankreich/Spanien (s.S.514f) und in Irland, aufgehalten haben.

Bodenhams Titelemblem von Belvedere

Die zahllosen, zum Teil erstaunlichen Zusammenhänge zwischen den genannten Büchern und Marlowe/Shakespeare sollten tiefer analysiert werden. Beispielhaft sei noch auf Bodenhams »**Bel-vedere, The Garden of the Muses**« hingewiesen. Das Titelemblem zeigt eine Sonne, die auf zwei seltsame Erhebungen leuchtet, zwischen denen ein Baum wächst [Faksimile, S.515]. Am Fuß der linken, weiter rückwärts stehenden Erhebung wächst eine Ringelblume (»*marigold*«), am Fuß der vorderen rechten Erhebung ein Veilchen (»*violet*«). Der Holzschnitt steht symbolisch für die Geteiltheit des Autors, dessen »*erstes*« Leben als sonnengleiche »*Marigold*« *(Marlowe),* und dessen »*zweites*« Leben als »*Violet*«, als»verborgenes« Veilchen *(Shakespeare) erblühte*. In Akt IV, Szene 1 von Shakespares »Perikles« heißt es **:**

*»The purple **violets**, and **marigolds**,*
Shall as a carpet hang upon thy grave«.

Der Baum zwischen den beiden Erhebungen in der Zueignung an John Bodenham in »Wits Theater of the little World«(1599) entspricht »Polyteuphuia« (griechisch, etwa »Wohlgewachsenheit«) und steht symbolisch für einen Menschen. Seine Äste sind die Gedanken, seine Zweige und Blätter Worte, die ausreichen, die gewähltesten Sätze und Gleichnisse zu bilden**:**

> *»I holde ominous and as under which, **Politeuphuia** was so gracious.**Very fitly is man compared to a tree**, whose rootes are his thoughts, whose branches and leaves his words (which are sufficiently set forth in choicest Sentences & and Similitudes) the fruites wherof are his workes«*

Die Worte, die das Emblem des Buches umkreisen – »Parnasso et Apolline Digna« –, signalisieren, dass der Autor der heiligen Höhe der Musen (Parnassus) und des Apollo würdig sei. Das Emblem, das – neben dem Marigold-Emblem auf Hero und Leander (S.S.214) – bildhaft wohl am eindrücklichsten das geteilte Leben Marlowe's/alias Shakespeare's darstellt, schmückt auffälliger Weise auch und nur die siebte Auflage (1603) von William Warners heroischem Historiengedicht »England's Albion«. Auch William Warner wird als Tarnname des Dichters diskutiert. (S.S.613f)

Das Titelemblem von John Bodenhams »Bel-vedere, The Garden of the Muses« (1600) symbolisiert die »Geteiltheit« des Dichters, als Marigold links und Violet rechts (s.Pfeile, nicht im Original, Details s.Text)

Der aufgespaltene Genius

Bodenhams »Belvedere, Garten der Musen«[218] ist ein 3 gliedrig strukturierter poetischer Almanach zu ca. 70 Begriffen (wie Freundschaft, Liebe, Ehre, Alter, Jugend, Wahrheit, Mensch, Weisheit, Religion, Tod [»Death: *To die in life, is but a living death*«] etc.) aus kunstvoll arrangierten Zitaten (ca 4500!) zusammen mit jeweils entsprechenden 12 zeiligen Versen zur Gegenwart (»*Similies of the same subject*«) und zu antiken Autoren (»*Examples likewise of the same*«).

Crawford[219] hat die Quellen von etwa 1200 Zitaten analysiert: Sie zeigten, dass Bodenham Zugang zu privaten Textquellen gehabt haben muss: Denn viele der aufgeführten Zitate waren bis in das 19. Jahrhunderts noch nicht gedruckt. Mit grossem Abstand am häufigsten werden im »Belvedere« Sätze aus Shakespeare's Stücken zitiert[220], wobei die Zitate textlich mit den Originalen oft ***nicht*** exakt übereinstimmten: sie wurden in Metrik, Rhythmus und Wortwahl verändert und angepasst. Wer und mit welcher Authorität könnte solche Zitatänderungen, in diesem Ausmass mit einem so ausgeprägten Erinnerungsvermögen vorgenommen haben? Ein erläuterndes Beispiel:

Venus and Adonis (Shakespeare) 1593

218 John Bodenham, Belvedere The garden of the Muses (1600).Online Version: http://www.archive.org/stream/cu31924013294248#page/n5/mode/2up

219 Charles Crawford: J.Bodenhams Belvedere. The Shakespeare Allusion Book vol2 App.D. 1909 Online Version: http://www.archive.org/stream/shakspereallusioo2ingluoft#page/488/mode/2up

220 Loves Labours Lost, Romeo & Julia, Henry IV, Richard II, Richard III, Venus &Adonis, Lucrece, The True Tragedy (=HVI/2)

And careless ***lust*** *stirs up a desperate courage,*
Planting ***oblivion, beating reason back,***
Forgetting shame's pure blush and honour's wrack

Bodenhams Belvedere, or the Garden Of the Muses,
Behandelter Begriff: [Of Lust], 1600
Lust *makes* ***oblivion, beateth reason backe*** **:**
Forgetteth shames pure blush, and honours wracke

Kann es begreifbar werden, dass es Shakespeare im Jahre 1600 zuliess, dass sein poetischer Reichtum in solch einem Ausmaß von einem John Bodenham plagiiert und so kunstvoll verändert wurde? Da »Bodenham« kaum in der Lage war, zu vielen Textquellen einen Zugang zu haben, und überdies zusätzlich Zitate jener Dichternamen in »Belvedere« auftauchen, die in diesem Buch als Pseudonyme von Marlowe/alias Shakespeare erkannt werden (z.B. Barnfield, Bastard, Chapman, Drayton, Fitzgeoffrey, Griffin, Guilpin, Norton, Sylvester, Watson), bleibt allein die Schlussfolgerung**:** Der Dichtergenius muss sich in seiner »multiplen Pseudonymität« nach Aufgabe seiner Identität auch hinter dem Tarnnamen »John Bodenham« verborgen haben.

William Basse (W. B.)

In den Werken von »William Basse«[221], [auch »William Bas.«, oder »W. B.«] gibt es zahlreiche Hinweise, dass dieser Name zu der Schar der Pseudonyme Marlowe's/alias Shakespeare gehört haben muss. Alles, was wir an Biografischem über Basse wissen, wurde aus seinen Werken geschlossen, auch wenn Enzyklopädien dies anders vermitteln. Hier sollen folgende Werke Basses kurz beleuchtet werden (bis auf Nr. 7 chronologisch)**:**

- ▹**1.**»Sword and Buckler, or, Serving-Man's Defence« (1602)**:** Versepos mit 75 Gedichtstrophen. (ababcc)
- ▹**2.**»Pastoral Elegies of Anander, Anetor, and Muridella« (1602)**:** drei Elegien mit 109 kunstvollen Strophen (abababcc)
- ▹**3.**»The Philosophers Banquet« (1609/erweitert 1614)**:** Prosatext, eine Art von Almanach,
- ▹**4.**»Great Brittaines Sunnes-set, bewailed with a Shower of Teares« (1613)**:** Epos mit 21 Strophen (abababcc) anlässlich des Todes des 18-jährigen englischen Thronfolgers Henry Frederick,
- ▹**5.**»A helpe to discourse. Or, A miscelany of merriment...« (Teil 1 1619)**:** ein Almanach aus Fragen und Antworten, »A helpe to memory and discourse, the

221 The Poetical Work of William Basse. Online Version**:**
http://archive.org/stream/poeticalworkswi01bassgoog#page/n10/mode/2up

syrens of the eare... (Teil 2, 1620).

▷**6.**»On Mr. Wm.Shakespeare«, Basse's Elegie (verfasst zwischen 1616 und 1623?, gedruckt erstmals 1631),

▷7.»Ludis Sacchiae, A Chesse Play« (1597) und »Tom a Bedlam« (ca 1600?).

Sword and Buckler, or, Serving-Man's Defence[222]

Das 1602 unter dem Autornamen »William Bas.« erschienene Buch ist ein Versepos mit 75 sechszeiligen Strophen, das die Tätigkeit eines Dienenden (»*Serving-Man*«[223]) poetisch beschreibt. Die Gedichte bieten Einblicke in das Außen- und Innenleben des Dichters im Dienste eines Prinzen. (Man vergleiche dazu Akt IV, Szene 2 im »Wintermärchen«):

Autolicus:

»I have served a Prince and in my time wore three-pile, but now I am out of service«.

Die 75 Gedichte erschliessen sich erst nach sorgfältiger Lektüre. Der Reichtum der Sprache, des Stils und der detailliertern Metaphern (Beispiele s.S.518) legen Marlowe/alias Shakespeare als Autor nahe.

Indiz 1: ***»sword and buckler«... »a serving man«.***

Die Titelbegriffe – »sword«, »buckler« und »serving man« – kommen in auffällig vielen Shakespeare-Dramen vor:

»Heinrich IV.«, Teil 1, I/3:
Hotspur: *And that same **sword-and-buckler** Prince of Wales …*

»Viel Lärm um nichts«, V/3:
Margaret: *Give us the **swords**; we have **bucklers** of our own …*

»Heinrich IV.«, Teil 1, II/4:
Falstaff: *my **buckler** cut through and through; my **sword** hacked like a hand-saw.*

»Heinrich IV.«, Teil 2, I/2 (Szenen-Anweisung):
*Enter SIR John Fallstaff, with his Page bearing **his sword and buckler.***

»Romeo und Julia« I/1 (Szenenanweisung):
*Enter Sampson and Gregory of the house of Capulet, armed with **swords and bucklers***

»Heinrich IV.«, Teil 2, V/1:
Falstaff: *Turned into a justice-like **serving-man:***

»Heinrich IV.«, Teil 2, V/3:
Fallstaff: *This Davy serves you for good uses; he is your **serving-man.***

»König Johann«, V/2:
Lewis: *Or useful **serving-man** and instrument*

[222] Sword and Buckler, or, Serving-Man's Defence, in: The poetical works of William Basse (1602–1653), London 1893; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/poeticalworksofwoobass#page/3/mode/1up

[223] S.auch Gervase Markham »A health to the gentlemenly Profession of Servingmen: The Servingmans Comfort«, 1598

»König Lear«, III/4
Edgar: *A **serving-man**, proud in heart and mind*

»Die lustigen Weiber von Windsor«, III/1
Sir Hugh Evans: *I pray you now, good master Slender's **serving-man**.*

»Was ihr wollt«, III/2:
Sir Andrew: *Count's **serving-man** than ever she bestowed upon me.*

Indiz 2: »*My Muse my buckler, my pen my sword*«

Mit dem Anfangsgedicht (»The *Epistle*«) »*To the honest and faithful brotherhood of True-hearts*« (signiert mit »Will. Bas«[224]) beschreibt der Dichter die Absicht, die er mit diesem Epos verfolgt. Zugleich wird der biografische Hintergrund der dienenden Funktion des Autors erkennbar. William Basse verbrämt seine Person, indem er im »Plural Majestatis« schreibt und sich »stellvertretend« auch für alle anderen Dienenden (Pseudonyme- z.B.Shake-speare?) Englands einsetzt (»*all the old and young Serving-men of England health and happines«).* Die 5 strophige Epistel [ababcc] trägt durchgehend autobiografische Züge und entspricht in großem Umfang der Situation Marlowe's. [Die fünf markantesten Zitate wurden hervorgehoben]

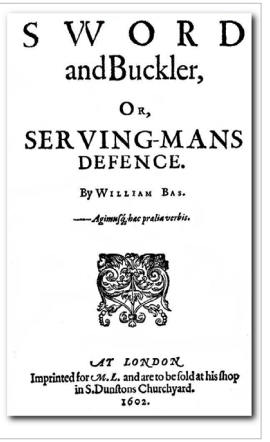
Vollständiges Anfangsgedicht »**Epistel** « aus »**Sword and Buckler«(1602) :**

1 *I THAT in service yet haue never knowne*
More than might well content my humble hart:
(I thank the God of heavens mightie Throne,
My masters favour, and mine owne desart)
*Yet am for you the **Champion of good will***
Because I feelingly conceive your ill;

2 *To taxe their minds to whom we doe belong*
I neither purpose nor desier much:
*The **publike multitude that do's us wrong**,*
And none but them, my vaine must chiefly touch,
In whose rude thoughts my youth is griev'd to see
That Serving-men so slightly reckon'd bee.

3 ***Long stood we mute, and heard ourselves defam'd***
In every moodie jest, and idle braul;
But now our prize is seriously proclaim'd,
And I become the chalenger for all:
My stage is peace, my combat is a word.
My Muse my buckler, and my pen my sword.

4 ***Who treads my stage** is chaleng'd, yet not tride*:
Who tries my combat fights, yet feels no weapon:
Who sees my buckler's dar'd, but not defide:
Who touch my sword is hit, but neuer beaten:
For peace tries no man, words can make no fight.
Muses doe but invent, and pens but write.


SWORD
and Buckler,
Or,
SERVING-MANS
DEFENCE.
By William Bas.
—Agimusq; hæc prælia verbis.
AT LONDON
Imprinted for M. L. and are to be sold at his shop
in S. Dunstons Churchyard.
1602.

William Basse
»Sword and Buckler, or, Serving-Mans Defence «(1602)

[224] SOED: Bass [ME *bas, base*]: low in Sound, soft. Man kann das Wortspiel »William der Niedrige« (base) oder »William mit der sanften tiefen Stimme« (bass) vermuten.

Now if my actions prosper, you shall see
Your titles grac'd with greater estimation;
Or at the least we shall no longer bee
Deprived of deserved reputation.
But if my first attempts have no prevailing,
I will supplie them still in never failing
To be your faithfull brother Will.Bas

Erläuterung der 5 Strophen:

Indiz 3: Epistel **Strophe 1:** »***Champion of good will***«
Er wolle seine inneren Gefühle und Wünsche beruhigen (»*might well content my humble hart … and mine owne desart*«[225]) und offenlegen, dass er für die Öffentlichkeit der »Meister« sei – oder der eigentliche Will(iam!). – (»*Yet I am for you the Champion of good will*«), weil er das »Unbehagen« (den Zweifel anderer an seiner Person) zu spüren glaube (»*Because I feelingly conceive your ill«).*

Indiz 4: Epistel **Strophe 2:** »***Publike multitude that do's us wrong***«
Die Öffentlichkeit habe ihm Unrecht getan (»*The publike multitude that do's us wrong*«) und nur dieses Unrecht wolle er ansprechen (»*And none but them, my vaine must chiefly touch«).* In der verzerrten Meinung der Öffentlichkeit werde seine Jugend [sein erstes Leben] so betrüblich gesehen (»*In whose rude thoughts my youth is griev'd to see*«), in der Dienende [wie er selbst] so »gering geschätzt« würden (»*That Serving-men so slightly reckon'd bee*«).

Indiz 5: Epistel **Strophe 3:** »***long stood we mute … ourselves defam'd***«
Lange habe er geschwiegen und sich durch jeden launischen Scherz und nutzlosen Streit verleumdet empfunden (»*Long stood we mute and heard ourselves defam'd … In every moodie jest and idle braul*«). Aber in diesem Gedicht werde er die Bedeutung seiner Autoren ernsthaft offenbaren (»*But now our prize is seriously proclaim'd*«) und er wolle, stellvertretend für alle [seine Pseudonyme, einschl.Shake-speare], der Herausforderer werden (»*And I become the chalenger for all*«). Seine Bühne sei sein innerer Friede (seine Stücke »*My stage is peace*«, s. auch Autolicus im »Wintermärchen«, s.S.390), er führe seine Auseinandersetzungen mit dem Wort, seine Muse sei sein Schild und seine Feder sein Degen (»*My stage is peace, my combat is a word, My muse my buckler, and my pen my sword*«).

Der Dichter scheint zu verbrämen, wie lange er aufgrund von Verleumdungen stumm und unerkennbar bleiben musste und dass er ein Dichter des Theaters sei, was für William Basse nicht nachzuweisen ist.

[225] Wortspiel: »desert« (Verdienst vs Strafe).

Indiz 6: Epistel **Strophe 4:** »***Who treads my stage***«
Der Autor formuliert in allegorischer Weise, was ihm andere »realiter« angetan hätten, was er selbst nie getan hätte (»*yet not tride … No weapon … not defied … never beaten«)*. Er habe sich stets nur als Dichter gesehen, seine Muse sei es, mit der Feder schöpferisch zu sein. Er macht sich als Bühnenautor kenntlich**:** Wer seine, des Dichters Bühne betrete, werde herausgefordert, aber nicht vor Gericht gestellt (»*Who treads my stage is chaleng'd, yet not tride*«). Wer sich mit ihm messe, werde nicht mit Waffen bedroht (»*Who tries my combat fights, yet feels no weapon*«). Wer seines Schildes Abwehr erkenne, werde nicht verhöhnt (»*Who sees my buckler's dar'd, but not defide*«), wer mit seinem Degen in Berührung komme, werde zwar getroffen, aber nicht geschlagen (»*Who touch my sword is hit, but neuer beaten*«), denn friedlicher Wettkampf (Frieden) bringe den Menschen nicht vor Gericht: Worte könnten nicht kämpfen (»*For peace tries no man, words can make no fight«)*. Die Muse sei nur schöpferisch und Federkiele schrieben nur (»*Muses doe but invent, and pens but write«)*.

Indiz 7: Epistel **Strophe 5:** »***deprived of deserved reputation***«
Sollte seine Handlungen [die Offenlegung seines persönlichen Schicksals] »poetisch« gelingen (»*Now if **my** actions prosper*«), würden »**Eure**« Werke mehr gewürdigt und geschätzt (»***Your** titles grac'd with greater estimation*«) und [in der Multiziplität ihrer Pseudonyme] nicht länger ihrer verdienten Anerkennung beraubt (»*Or at the least **we** shall no longer bee deprived of deserved reputation*«).

Indiz 8: To the reader »***I pray commend my wit***«
In dem 2 strophigen Gedicht an den Leser, wird die überlegene Persönlichkeit des Autors erkennbar, der (1602!) darum bittet, dass man den Reichtum seines Geistes weiterempfehlen möge *(»I pray commend my wit«)*. Er versichert bei seinem Glauben (»*faith*«), dass dies sein erstes Werk sei, das er geschrieben habe (»*For, by my faith, 'tis first that ere*[226] *I writ*«). Das ist wahrheitsgemäß, aber eben das erste Werk unter neuen Namen »W. B.« oder auch »William Bas« (William das Fundament?, der Niedere?). Der Dichter kann kaum ein »Anfänger« gewesen sein und hier auch kein Erstlingswerk vorgestellt haben.

Das vollständige Gedicht »To the Reader«**:**

Reade if you will **:** *And if you will not chuse,*
*My booke (Sir) shall be read though you refuse**:***
But if you doe, ***I pray commend my wit:***
For, by my faith, ***'t is first that ere I writ.***
Who reades and not commends, it is a rule
To hold him very wise, or very foole.

[226] »Ere« für »ever«.

But whosoere commends, and doth not reede,
What ere the other is, he's a foole indeede:
But who doth neither reade nor yet commend,
God speed him well, his labour's at an end.
But reade, or praise, or not, or how it pas,
I rest your honest, carelesse friend
Will. Bas.

Indiz 9: »***An unlawfull deed that might deprive an ancient reputation***«

Henry Peacham's (HP) Emblem als Lebens -Motto »**ICH DIEN**« in »Minerva Brittania«(1612)

Die **75** Gedichte (ababcc) des Versepos »Sword and Buckler« enthalten in fast jeder Strophe einen Hinweis darauf, dass Basse Marlowe/alias Shakespeare gewesen sein dürfte. Der Dichter erklärt dem Leser, warum er ein »***Serving Man***« war.

Das Motto des "Dienenden" erinnert an **Henry Peacham**'s (HP) »germanisiertes« Emblem-Motto »ICH DIEN«(»Servio«) »in: Minerva Britannia« (1612 s.Faksimile) mit der »Trinität" seiner Federkiele, das auch **George Chapman's** Homer Übersetzung schmückt. (vgl. **John Davies'** »Trinity« in der Zueignung in »Mirum in Modum«, S.596f)

Er reflektiert, ob sich sein Status aus harter Notwendigkeit (»*Whether it be by hard constraint of need*«), oder durch seine Neigung, sich in guter Sitte zu vollenden (»*Or love to be made perfect in good fashion*«), oder als Folge ungesetzmäßiger Taten ergab, (»*Or by the meanes of some unlawfull deed*«), die ihm sein einstmals hohes Ansehen vorenthielten.(»*That might deprive an ancient reputation*«).

Für Basse ist nirgends belegt, dass er einer ungesetzmäßigen Tat bezichtigt und sein Renommee verloren hatte. Für Marlowe stehen diese Sätze in einem klaren biografischen Kontext. Wer sich solch einem Gang der Dinge ergab (»*Who-euer to this course himself doth give*«), werde »**Dienstmann**« genannt, und deshalb lebe er [noch] (»*Is call'd a* **Serving-man**. *And thus doth live*«).

Strophe Nr. **2:** William Bas., Sword and Buckler, 1602
Whether it be by hard constraint of need
Or love to be made perfect in good fashion,
Or by the meanes of some unlawfull deed.
That might ***deprive an ancient reputation;***
Who-euer to this course himself doth give.
Is call'd a ***Serving-man****.* ***And thus doth live***

Indiz 10: »***To vilefie our name and place***«

Man möge erkennen, wie unheilvoll die Bezeichnung »Dienender« sich in jüngster Zeit entwickelt habe (»*But see, how hatefull is but lately growne, this fatall title of*

a Serving-man«), dass jeder unbegabte Mistkerl und Faulenzer (»*That euery dunghill clowne and every Drone, nor wise in nature nor condition*«) »unsere« Namen [Pseudonyme] nicht vor einer Verunglimpfung verschonte (»*Spares not to vilefie our name and place*«).

Strophe Nr. **18:** William Bas., Sword and Buckler, 1602

But see, how hatefull is but lately growne
This fatall title of a ***Serving-man****,*
That euery dunghill clowne and every Drone,
Nor wise in nature nor condition.
Spares not ***to vilefie our name*** *and place.*
In Dunsical reproch, and blackish phrase.

Indiz 11: »***Up Starts his sire, as bedlim or possest, asks his sonne, and if he will be hangd?***«

Er bezeichnet sich als jemand, der von Natur aus edler sei als die Übrigen (»*one, more native gentle than the rest*«), der, auch wenn er »Dienender« sei, wie besessen danach strebte, seine Schöpfungen himmelwärts zu erheben (»*To be a Serving-man doth now demaund, Up Starts his sire*[227]*, as bedlim or possest*«), der »Christus, Gottes Sohn« befragte, ob er dafür nicht gehängt würde (»*And asks his sonne, and if he will be hangd?*«). Er antwortete ihm, eher wolle er ein Henker und Schuft sein, was ihn veranlasste (sarkastisch) zu sagen**:** Amen. Dann sei Gott nichts für ihn (»*Amen (say I) so he be none for me*«).

Vers Nr. 20**:** William Bas., Sword and Buckler, 1602

If one, more native gentle than the rest.
To be a ***Serving-man*** *doth now demaund,*
Up Starts his sire, as bedlim or possest.
And asks his sonne, and if he will be hangd?
*Shalt be a hangman, villaine, first (quoth he)****:***
Amen (say I) ***so he be none for me.***

Der Dichter kommt metaphorisch auf den Moment seiner Schicksalswende zu sprechen, den drohenden Tod *(»if he will be hanged?«),* den er abwendete (»*so he be none to me*«).

Indiz 12) »***Not in so harsh manner as the clowne … I have but two sonnes***«

Die Menschen – wenn auch nicht in der scharfen Art des Bühnenclowns – liessen sich aller Orten darüber aus (»*Through rotten teeth will giggle out the same*«), dass er zwei verschiedene Identitäten [two »*sonnes*«] habe. Der Dichter lässt erkennen, dass die Menschen um sein Verschwinden wussten. Der Bühnenclown (in dessen Rolle der Dichter oft schlüpfte) könne die Dinge schärfer beim Namen nennen

[227] SOED**:** »Sire«**:** 1) Lord, Master, Soveraign; 2) trans., to beget, to procreate.

als der einfache Mensch. Auch wenn er 10 Identitäten[228] besässe, sollte der schlimmste kein **Dienstmann** sein.

Strophe Nr. 21**:** William Bas., Sword and Buckler, 1602

The Pearking citizen, and minsing Dame
Of any paltrie beggerd Market towne,
Through rotten teeth will giggle out the same.
Though not in so harsh manner as the clowne:
***I have but two sonnes,** but if I had ten,*
*The worst of them should be no **Serving-men**.*

Indiz 13: »***Our lives were justly never disclosde***«

Der Autor möchte seine Unschuld offenbaren und den üblen Gerüchten über sein Schicksal, das niemals wahrheitsgemäß enthüllt worden sei, entgegentreten. Er offenbare die »subalterne« Unschuld aller [seiner Pseudonyme] gegenüber vorwurfsvoller Kritik (»*Thus is our servile innocence exposde to the reprochfull censures of all sorts*«), denen bisher sein(e) Leben [Pseudonyme] niemals richtig enthüllt worden seien (»*To whom **our lives** were justly ne'r disclosed*«), sondern nur als unwissendes Gerede und falsche Berichte (»*But by uncertaine larums, false reports*«)**:** Die Menschen, die stets über wahr und unwahr richteten, würden vorschnell reden, bevor sie die Wahrheit kennen würden (»*But by uncertaine larums, false reports Whereof, men apt to judge (be't truth or no) doe rashly speake, before they rightly know*«).

Strophe Nr. 22**:** William Bas., Sword and Buckler, 1602

Thus is our servile innocence exposde
To the reprochfull censures of all sorts.
*To whom **our lives were justly ne'r disclosde***
But by uncertaine larums, false reports
Whereof, men apt to judge (be't truth or no)
Doe rashly speake, before they rightly know.

Indiz 14: »***Ordain'd to leade his daies, not as himselfe, but as another list***«

In Strophe 66 kommt der Verlust seiner Identität, verbunden mit seiner Existenz als eine »Liste« vieler Pseudonyme prägnant zum Ausdruck(s.S.636ff). Seine Tage als armer Dienender seien dazu bestimmt (»*Poore Serving-man, ordain'd to leade his daies*«), sein Leben nicht als er selbst (der er einmal war) zu führen, sondern in Form einer »Autoren«liste anderer (»***Not as himselfe, but as another list***«).

Strophe Nr. 66**:** William Bas., Sword and Buckler, 1602

Poore **Serving-man***, **ordain'd to leade his daies,***
Not as himselfe, but as another list.
Whose hoped wealth depends upon delaies.

228SOED**:** »Son« *OE: sunu, The root* (Ursprung)

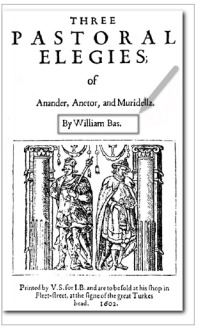
Whose priviledges upon doubts consist.
Whose pleasures still ore-cast[229] *with sorrowes spight.*
As swarfie vapours doe a twinkling night!

Indiz 15: » ***His fortunes....a months flow for a twel-months ebbe***
Sein Schicksal gab ihm nur kurz seine Freiheit, sie entsprach nur dem [üppigen] Fluss des Niles während *eines* Monats vom [trockenen] Jahr, sein [nicht erfolgreiches] Werk wie »Dido Queen of Carthage« (*Aeneas pitie*) war bedeckt vom Hass aller neidischen Götter

Strophe Nr. 68**:** William Bas., Sword and Buckler, 1602
His libertie *is in an howers while*
Both done and undone like Penelop's *web;*
His fortunes *like an Aethiopian Nile,*
That ha's a months flow for a twel-months ebbe
His zealous action *like* Aeneas *pietie*
Cras'd by the hate of every envious Deity

Die Betrachtung dieser wenigen Gedichte aus Basses »Sword and Buckler« kann deutlich machen, welch un[v]erkennbare poetische Analogien zu Marlowe's Situation hergestellt werden*!* Eine andere Interpretation als die, dass er unter wechselnden Identitäten mit seinem tragischen Schicksal weiterleben musste, ist schwer vorstellbar.

Drei Elegien über Anander, Anetor und Muridella[230]


THREE
PASTORAL
ELEGIES,
of
Anander, Anetor, and Muridella.
By William Bas.
Printed by V. S. for I. B. and are to be sold at his shop in Fleet-street, at the signe of the great Turkes head. 1602.

William Basse, »Three Pastorall Elegies«,1602

1602 erschienen »**Three Pastoral Elegies**, of Anander, Anetor, and Muridella. By William Bas.« Die 109 überaus kunstvollen Strophen (abababcc) schildern in autobiografischer Authentizität des Dichters unerwiderte Liebe einer Frau (Muridella), die der Hocharistokratie entstammt und enge Verbindungen zur Königin hat. Der Dichter betrachtet seine Beziehung aus zwei unterschiedlichen zeitlichen Perspektiven, einmal aus der Sicht des 17-jährigen ***Anande***r, zum andern aus der Sicht des 31-jährigen ***Anetors***.[231]

Verschiedene Allegorien, Metaphern und Indizien sprechen dafür, dass es sich bei der angebeteten Muridella um Mary Sidney (Herbert), Countess of Pembroke, gehandelt hat. Wenn man die Altersangaben von Anander und Anetor in dem Gedicht (17 und 31) auf Marlowe bezieht, so muss sich seine jugendliche Liebe auf das Jahr 1581 und die Wiederbegegnung nach seiner »Katastrophe« auf

[229] Ore-cast = overcast.
[230] William Bas.**:** Three pastoral Elegies Anander, Anetor, and Muridella, London 1601; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/poeticalworksofwoobass#page/33/mode/1up
231 Man glaubt, das Wortspiel »Le**ander**/An**ander**« und »**An**etor/**An**other« zu bemerken

das Jahr 1595/96 bezogen haben. Dies würde mit den historischen Datierungen gut übereinstimmen (S. auch Briefwechsel zwischen Tobie Matthews und Mary Sidney. (T.Mathew Indiz 17, s.S.584).

Indiz 16: »*I am not the same*«

In der vorletzen Strophe der Elegie (I/36) wird der Dichter von einem Herren (Ehemann von Muridella?) gefragt, wie er heisse (»*O first enrich me with thy name*«). Der Autor antwortet, dass er »Anetor vom Lande« sei (»*Anetor of the Field, (Sir), did I say*«), obwohl er nicht mehr derselbe sei (»*Though … I am not the same*«) und von seiner verstörenden »Größe« nichts mehr übrig sei (»*that in amend all of the woolues annoy*«).

Anetor war er, als er von einer großen Reise mit Peleus, (»*That mighty voyage vnto Peleus came*«), dem er diente, zurückkam (»*But he serv'd Peleus … Anetor he*«), und der andere Anetor sei er jetzt (»a*nd I Anetor am*«), ein [ebenso] anständiger Mensch (»*I as good a man*«).

Elegie 1, Strophe 36**:** William Bas.,Three Pastoral Elegies 1602

*So hie thee to thy sheep (good Shepheard boy**:**)*
*But stay, (O) first **enrich me with thy name;***
Anetor of the Field, (Sir), did I say.
*Though (vnderstand yee) **I am not the same***
That in amendall of the woolues annoy
*That **mighty voyage vnto Peleus** came**:***
*Anetor **he**, and **I** Anetor am;*
*But **he** serv'd Peleus **I** as good a man.*

Scipione Gentili »Nereus« (1585) s.Text

Bei der »mächtigen« Reise zu Peleus (»*mighty voyage unto Peleus*«) dürfte es sich um die mehrjährige Europareise von Mary Sidney's Bruder Philip gehandelt haben, an der Marlowe, wie Samuel L. Blumenfeld annimmt, als junger Page teilnahm. Mit »Peleus« macht Basse[alias Marlowe] auf eine Textstelle des lateinischen Gedichts »Nereus«[232] des italienischen Juristen Scipione Gentili (1585) aufmerksam, das dieser anlässlich der Geburt von Sidneys Tochter Elisabeth während seines Aufenthaltes in London schrieb. Darin wird ein Knabe als große Hoffnung erwähnt (»*Peleus' boy himself, promised by the Fates, Achilles, created such great hope*«). Gentili dürfte den frühreifen Pagen während Philip Sidneys Europareise(1572-1575) beobachtet und Marlowe sich in diesem Text wiedererkannt haben.

Auszug aus **Scipio Gentilis »Nereus«** (1585)

*»Nor will they rejoice in vain**:** for not even **Peleus' boy himself**, promised by the Fates, Achilles, created **such great hope** for his grandfather Neptune, and for the king of the*

[232] Scipio Gentilis**:** Nereus, or a Poem about the birth of Elizabeth; Onlineversion**:** http://www.philological.bham.ac.uk/nereus/trans.html

gods.« [Aus dem Lateinischen »...tantam ipse puer Pelei, fatis promisses, Achilles..«.]

The Philosopher's Banquet

Der Autor W.B. des Prosatexts »The Philosopher's Banquet« 1609 trägt alle Züge von Marlowe[alias Shakespeare]. Er lässt einzelne Sonette von hohem poetischen Format einfließen, dass man sich fragt, warum er seine Dichtkunst nicht früher zu Papier gebracht hat. Das Buch zeigt eine enge Verwandtschaft zu »Polimanteia«, zu »A Helpe to Discourse« (S.unten) und anderen. Es ist ein Almanach aus Weisheiten, Sprüchen, Rätseln, ein Kaleidoskop Shakespeare'scher Aufklärungen, Überzeugungen, Gedanken- und Sprachwelten. Dass sich hinter »W.B.« Marlowe verbirgt, soll an folgendem Indiz anschaulich gemacht werden**:**

Indiz 17: »***Their errors and corruption … as with their Authour***«
Der zweite Teil des Buches »**The Philospher's Banquet**« (»Second Booke«) behandelt verschiedene Personengruppen (zum Beispiel »*Emperours*«, »*Kings*«, »*Princes*«, »*Bishops*« usw.). In dem Kapitel über die Prinzen liest der Dichter diesen die Leviten[233] und schreibt ihnen zornig, sie mögen sich dem Studium der Weisheit und Tugend widmen (»*Princes should wholly addict themselves to the study of Wisedome, and practise Vertue*«). Sie hätten wenig Zweifel an ihren eigenen Verdiensten (»*For as the least sparke of scruple of merite in them, is more spread and blowne by the breath of Rumour*«), anders als große Personen von geringerer Herausgehobenheit (»*then whole flames, whole*[234] *ounces*[235]*, in persons of lesser eminence*«). Hier bringt sich der Autor ein. Prinzen gingen mit ihren eigenen Fehlern und Fälschungen so um, wie sie auch mit ihm als ihrem Autor umgegangen seien (»*So likewise their errors and corruptions***:** *To which effect these seem to accord,* ***as with their Authour***«).

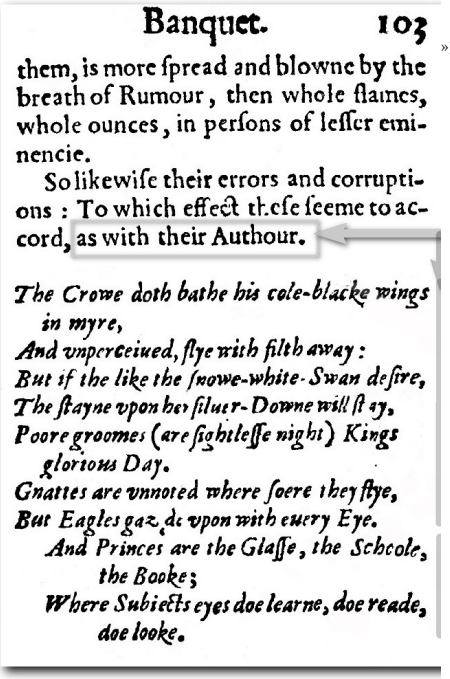
Mit ihm als Autor! Welcher Autor hier gemeint ist, lässt der Dichter durch die Einfügung eines vollständigen Sonetts (1009-1015) aus Shakespeare's »Lucretia« erkennen[236](s.Bild S.527). Dass er speziell jenes Sonett wählte, ist bezeichnend**:** Darin beschreibt er den Prinzen als eine kohlschwarze Krähe, die im Morast (»*myre*«) badet. Sobald sich der schneeweiße Schwan (der Dichter) zu ihr herabbeuge, hafteten Schmutzflecken an ihm. Oder**:** Der Stallknecht [Marlowe] bleibe im Dunkel, während der Prinz [Shakespeare] hell erstrahle. Oder**:** Er werde als kleine Mücke nicht wahrgenommen, alle Blicke ruhten auf dem Adler.

Der Dichter fügt diesem Sonett noch zwei »moralische« Zeilen aus einem an-

233 Sehr ähnlich tut dies Francis Meres in »Palladis Tamia«(1598 -»*princes* s.219«) Dies unterstützt die Vermutung, wer sich hinter der Person Meres in Wirklichkeit verbarg.(S.355ff)
234 SOED**:** »whole«**:** unhurt, unwounded – hier als »noch lebender«.
235 SOED**:** »ounce« (ME)**:** »once«, lonce represents an earlier. lonce = ital. Lonza.
236R.M.Fryat.Shakespeare's composition of Lucrece.Shakespeare Quarterly,1965

deren Sonett aus »Lucretia«(Z.615-616) hinzu, die zum Audruck bringen, dass Prinzen eine Vorbildfunktion hätten:

615 »And princes are the Glasse, the Schoole, the Booke;
616 Where Subjects eyes doe learne, do reade, do looke.«



Banquet. 103

them, is more ſpread and blowne by the breath of Rumour, then whole flames, whole ounces, in perſons of leſſer eminencie.

So likewiſe their errors and corruptions: To which effect theſe ſeeme to accord, as with their Authour.

The Crowe doth bathe his cole-blacke wings in myre,
And vnperceiued, flye with filth away:
But if the like the ſnowe-white-Swan deſire,
The ſtayne vpon her ſilver-Downe will ſtay,
Poore groomes (are ſightleſſe night) Kings glorious Day.
Gnattes are vnnoted where ſoere they flye,
But Eagles gaz'd vpon with euery Eye.
And Princes are the Glaſſe, the Schoole, the Booke;
Where Subiects eyes doe learne, doe reade, doe looke.

S.103 aus William Basses »Philosophers Banquet«

Hier gibt sich W.B. als der Autor von Lucretia (Shakespeare) mit einem vollständigen Sonett zu erkennen (Zeilen 1009-1015)

Hinzufügung von 2 Zeilen aus einem anderen Sonett aus Lucretia (Z. 615-616)

Kommentierte S.103 aus William Basses »Philosophers Banquet«, **1614**, mit einer vollständigen und einer partiellen Strophe aus Shakespeare's »Lucretia«.

Durch die Einfügung einer anspielungsreichen Strophe aus »Lucretia« wird der Autor für den Kundigen als Shakespeare/alias Marlowe unmittelbar erkennbar.

Basse's »A helpe to discourse, or a miscelany of merriment...«(1619) muss ein grosser Verkaufserfolg gewesen sein: es erhielt 1620 einen zweiten Teil »**A helpe to memory and discourse...**«(Faksimile S.S.529) und wurde im 17. Jahrhundert vielfach wieder aufgelegt. Wie bei »The Philosopher's Banquet« wird als Autor ein W.B. angegeben (zusammen mit einem E.P.). Die Bücher, in Frage-Antwort-Form, stellen Themengebiete der Zeit dar, mit Epigrammen, Epitaphen,Rätseln und Späßen, voller subtiler wortgewandter Argumente und Skurrilitäten eines Sprachkünstlers und Poeten. Im gleichen Buch folgt mit »The Countryman's Counsellar« ein Almanach mit astronomischen, meteorologischen, anthropologischen und

anderen Regeln. Dass dieser Abschnitt, wie der Titel weiszumachen sucht, nicht von »E.P. Philomathem« geschrieben worden sein kann, macht die Farce mit den vorgetäuschen Autornamen und Initialen evident. »E. P. Philomathem[237]«, ein Freund der Mathemathik, passt gut zu des Autors Ratschlägen (»The Country-Man's Counsellar«), der viel um Kosmos, Sterne, Planeten- und Mondbahnen, um Berechnungen von Ebbe und Flut usw. wusste und als Tobie Matthew mit Galileo korrespondierte (T.Mathew S.583, Indiz 13 s.S.583).

Indiz 18: »*One that knowes, when he againe begins to leave to be so*«

Das Einführungsgedicht dieser kaleidoskopischen Enzyklopädie (»*In praise of this helpe*«) kann eigentlich nur von Marlowe/alias Shakespeare stammen**:** Es gibt dem Leser ein Rätsel auf über den Autor des Buches (»*A Sphinx, proposing Riddle«).*

Er, der Autor, sei ein verständnisvoller Mensch (»*an understanding man*«), ein Mann, der wisse, was der Mensch sei (»*a man that knowes what man is then*«), wenn er sich wie ein Tier auf allen Vieren »bewegen« müsse (»*when like a beast he goes upon all foure«)*, wenn er nur noch jammern und kriechen könne (»*when he but cries and crawles*«). Er ziehe dann aus seinen vielen Abstürzen seine Lehren (»*making a morall, from his many falls*«), von den Anfängen als Mann (»*from infancy in manhood*«), als die Gunst des Menschen ihn oft verliess (»*when from grace mans fals so often*«), in diesem joch-ähnlichen Rennen von Geburt bis zum Tod (»*in this span-like race run, from birth to death*«).

Er sei[aber auch] einer, der wisse, was der Mensch sei, wenn er auf zwei Beinen gehe (»*one that knowes, what man is, man, when he on two legs goe*«), mit Weitblick (»*with circumspection walking*«), der die Welt gesehen habe (»*read) when he has read this world all over«).* Davon werde er geleitet (»*and from hence is led*«) bis zum Ende seiner Tage (»*to th'end of his creation*«), von daher tendiere er zu einer göttlichen Macht (»to *th'power had nere beginning never ends*«).

Er sei [schliesslich] jemand, der wisse, wie man von Neuem beginne (»*one that knowes, when he againe begins*«), der aufgebe, was er war (»*to leave to be so*«), der die Zeiten seines Doppellebens verabscheue (»*when Times loathed Twins*«), dessen Zeit und Gebrechen ihn schüttelten (»*age and diseases shake him*«), als er den Frühling seiner Jugend verlor (»*when h'as lost the spring of youth*«) und an seinem Kopf und Bart einen rauen Frost (»*wearing a hoarie **frost***«) und in seinem Blut eine eisige Kälte ertrug (»*upon his head and beard, and in his blood an icie **coldnesse***«), als er vielen Wintern widerstand (»*when as having stood out many winters*«). Jetzt sei er, dem Winter ähnlich, verdorrt (»*he's like a winter now **witherd** all over*«), seine Zweige beugten sich zu Boden (»*to the ground would bow*«). Nur seine »Anhänger« unterstützten ihn (»*but that his staffe supports him«).* Er wisse, was es bedeute, auf

237 In D. Luptons „London and the Country" (1632) existiert ein Zueignungsgedicht „To his loving friend", das mit Samuel Perkins, **Philomath**. signiert ist.

vier Beinen, auf drei Beinen oder auf zwei Beinen zu gehen (»*one thus knowes what t'is one foure, one two, one three legs goes*«). Davon könne der Leser profitieren. Er fände in einem einzigen Buch gesammelt (»*here -i say- thou hast in one, collected*«), was früher in vielen Büchern verstreut lag (»*what once lay in many volumes*«).

Diese detaillierte »autobiographische« Selbstcharakterisierung ist prägnant und sie wirkt authentisch**:** jemand, der noch einmal von vorne anfangen musste, der nicht mehr der ist, der er war, der ein Doppelleben führen muss, der am Tiefpunkt seines Lebens auf allen Vieren kriechen musste, der den Frühling seiner Jugend verlor und so weiter. Damit kann eigentlich nur Marlowe gemeint sein.

Indiz 19: » ***live for ever fled. But mine is contrary*«…»*death to me was life***« Gedichte in Basses »**A helpe to memory and discourse**«-1620) lassen durchscheinen, welches außergewöhnliche, singuläre Schicksal dem Dichter beschieden war.

Zwei Beipiele

»In Tibiam«

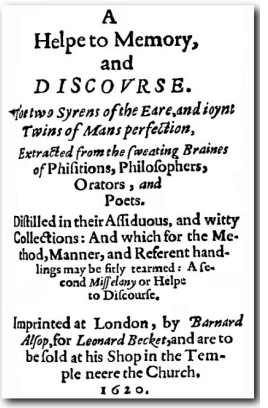
Non Ego continue morior, si spiritus exit
Nam redit affidue, quamuis & saepe recedat....

Englished

All creatures that subsist and live by breath
When it departs is live for ever fled.
But ***mine is contrary*** *that bringth my death,*
But as it wastes is ***new breath'd in*** *and bred*

»A Harpe«

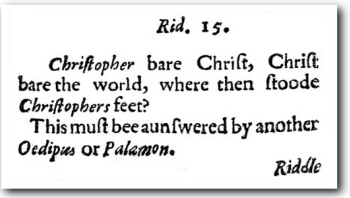
A silent tree I was and mute did stand
That now do speake sweet tunes to every hand
Thy life was death, Thy ***death to me was life***
For here with nature, Art beginnes her strife.
That since ***in life by her I might not live***
Art after Death a live to me did give.


A
Helpe to Memory,
and
DISCOVRSE.
Of two Syrens of the Eare, and ioynt Twins of Mans perfection,
Extracted from the sweating Braines of Philitions, Philosophers, Orators, and Poets.
Distilled in their Assiduous, and witty Collections: And which for the Method, Manner, and Referent handlings may be fitly tearmed: A second Miscelany or Helpe to Discourse.
Imprinted at London, by Barnard Alsop, for Leonard Becket, and are to be sold at his Shop in the Temple neere the Church.
1620.

William Basse
A Helpe to Memory
and Discourse 1620

Dies sind recht eindrückliche Metaphern. - Basses Abschied vom Leben (»*when breath departs is live for ever fled*«) war nicht , wie üblich, endgültig (»*...is contrary... is new breathed in and bred*«). Sein erstes Leben ging zu Ende *(»Thy life was death«)* wodurch ihm ein zweites Leben ermöglicht wurde *(»Thy death to me was life for here«).* Wer anders als Marlowe/alias Shakespeare könnte sich 1620 hinter solchen »poetischen Geständnissen« eines William Basse's verborgen haben ?

Indiz 20: »***Christopher bare Christ, Christ bare the world, where then stoode Christophers feet? …»This must be answered by another Oedipus«....***


Rid. 15.

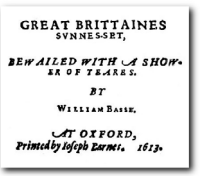
Chriſtopher bare Chriſt, Chriſt bare the world, where then ſtoode Chriſtophers feet?
This muſt bee aunſwered by another Oedipus or Palamon.

Riddle

Rätsel 15 aus: Wilhelm Basse »A Helpe to discourse. s.Text

In seinen Reflexionen[238] über Erinnerung, Zeit oder Gedächtnis (»*What may the memory be compared unto?*«) fügt Basse - analog zu »Philosophers Banquet« - erneut eine vollständige Strophe von „Lucretia" (Zeilen 944-952) mit unverkennbaren Assoziationen zu Sonett 65. Es erscheint kaum denkbar, dass Gedanken, Sprache und Stil der »plagiativen« Hand eines William Basse entstammt sein könnten, etwa die Reflexion über die Frage**:** „*What is the difference between Wit and Will?*" oder einem »*Riddle*« [»Riddle Nr.15«- 1619 Faksimile S.530), in Verbindung mit »Riddle 1«], hinter dem sich eine Anspielung auf die primäre Identität von Marlowe verbergen dürfte: *Christopher bare Christ, Christ bare the world, where then stoode Christophers feet?)* gelöst von Oedipus (Riddle 1): »*This must be answered by* ***another*** *Oedipus*«**.** In späteren Auflagen kam ein beziehungsreich betitelter Abschnitt (»Sphinx, and Öedipus 1627) hinzu.

»Great Brittaines Sunnes-set, bewailed with a Shower of Teares[239]**«**


GREAT BRITTAINES SVNNE-SET,

BEWAILED WITH A SHOWER OF TEARES.

BY

WILLIAM BASSE.

AT OXFORD, Printed by Joſeph Barnes. 1613.

William Basses »GREAT BRITTAINES Sunnes-Set«,1613

1613 erschien eine Elegie von 21 Sonetten mit dem Reimschema »abababcc« auf den 1612 früh verstorbenen 18-jährigen Thronfolger Henry Frederick, Prince of Wales: »**Great Brittaines Sunnes-set, bewailed with a Shower of Teares, by William Basse**«. Der Dichter, der nur Marlowe/Shakespeare gewesen sein kann, entwickelt darin Parallelen zwischen sich und Prince Henry of Wales: er stellt sein persönliches Leid der Betrachtung des Betrauerten gegenüber (»*My waightier sorrow now (Deare Sir) present these her afflicted features to your view*«).

Indiz 21: »***(in his sleepes) become rob'd of his sexe, by some prodigious cause***«
In Sonett 5 erläutert der Dichter, dass er das Leid des verstorbenen Thronfolgers anhand seines eigenen Leides darstelle (»*I shew the image of your teares in mine; That mine (by shewing your teares) may be show'n*«).

Ausschnitt - Sonett **5:** (William Basse, »Great Brittaines Sunne-Set...«, 1613)

(…)*I shew the* ***image of your teares in mine;***
That mine (by shewing your teares) may be show'n
To be like yours, so faithfull so divine

238 in Form von Questions and Answers (Q&A)
239 William Basse**:** Great Brittaines Svnnes-set, Bewailed with a Shower of Teares, Oxford 1872; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/greatbrittainesoibassgoog#page/n7/mode/2up,

Such, as more make the publique woe their owne,
Then their woe publique such as not confine.« (…)

Er sei (Sonett 7) nichts ahnend, wie ein untergeschobenes Kind im Schlaf durch eine wundersame Ursache seiner Identität (seines Geschlechtes/seiner wahren Identität) beraubt worden (»*Like to a changeling (in his sleepes) become rob'd of his sexe, by some prodigious cause*«), indem ihm sein Übereifer, seine »Erhitzung«, betäubt durch seine Ängste, "weibisch" gemacht hätten. Seine Männlichkeit sei zu Tränen geschmolzen *(»I am turn'd woman***:** *wat'rish feares benumbe my Heate***:** *my Masculine existence thawes*«), sodass er in der Flut seiner Tränen sein Grab noch einmal bestatten könne. Aber warum solle er **doppelt begraben** werden (»*I twice entomb him*«)?

Sonett **7:** (William Basse, »Great Brittaines Sunne-Set...«, 1613)

Like to a changeling (in his sleepes) become
Rob'd of his sexe, by some prodigious cause;
*I am turn'd woman***:** *wat'rish feares benumbe*
*My Heate***:** *my Masculine existence thawes*
To teares, wherein I could ***againe entombe***
His tombe, *or penetrate hir marble iawes***:**
But, O, why should ***I twice entomb him!*** *O what folly*
E'Were it to pierce (with sighes) a ***monument*** *so holy!*

Er sei (Sonett 10) in seiner Jugend mehr als alle anderen mit Schönem gesegnet *(»Beauty his youth beyond all others blest«)* und von Tugenden geschmückt worden (»*Vertues did him beyond his youth adorne*«). Seine Muse, seine Stimme (Sprache), seine Feder hätten ihm seine Leistungen ermöglicht (»*What Muse, what voice, what pen, can give thee all thy duties*«).

Ausschnitt Sonett **10:** (William Basse, »Great Brittaines Sunne-Set...«, 1613)
(…)Beauty his youth beyond all others blest,
Vertues did him beyond his youth adorne.
What Muse, what voice, what pen, can give thee all thy duties
*Oh Prince of Princes, men***:** *youth, wisdom, deeds, and beauties*

Dies sind mächtige Bilder: Durch einen wundersamen Vorgang (»*prodigious cause*«), im Schlaf wurde er seiner Identität (seines Geschlechts) beraubt. Die Metapher des Schlafes für einen todesähnlichen Zustand[240], der Wechsel in die Anonymität wird in den nach folgenden Gedichten wiederholt und verstärkt.

Indiz 22: »***his lively texture did divide«...»laid his... Sythe to his Primests years***« Die Sonette **11** und **12** verdichten Marlowe's Schicksal noch stärker. In beiden »Stro-

240 [Man denke an Christopher Slye's 30 jährigen Schlaf im Prolog von »Der Widerspenstigen Zähmung« (s.S.380ff), an »Dormitanus« in Willobie his Avisa (s.Seite 466), an »Morphorius« in Pasquils Fooles Cap (Nicholas Breton) (s.S.550)]

phen« behandelt er Grundmotive seines »tragischen« Lebens anhand der drei Begriffe »*fate*«, »*death*« und »*time*«**:**

▹Das **Schicksal** hielt seinen »eingetragenen« Ruhm früh zurück (»***Fates**, that so soone beheld his Fame enrould*«), und fügte seinem goldenen Lauf einen »neidischen« Abgrund hinzu (»*Put to his golden thred their envious sheeres*«).

▹**Der Tod** fürchtete sich davor, des Dichters Großherzigkeit anzuschauen (»***Death** fear'd his magnanimitie to behold*«), und rächte seine Furcht niederträchtig, indem er ihn in einen Schlaf versetzte (»*And (in his sleepe) basely reveng'd his feares*«).

▹**Die »Zeit«** erkannte ihn in seiner Weisheit als zu fortgeschritten (»***Time**, looking on his wisdom, thought him old!«)* und legte übereilt die Sense an seine frühen Jahre (»*And **laid his rash Sythe to his Primests years***«).

Ausschnitt Sonett 11**:** (William Basse, »Great Brittaines Sunne-Set.«. 1613)

> ***Fates**, that so soone beheld his Fame enrould,*
> *Put to his golden thred their envious sheeres***:**
> ***Death** fear'd his magnanimitie to behold,*
> *And (in his sleepe) basely reveng'd his feares.*
> ***Time**, looking on his wisdom, thought him old,*
> *And laid his rash Sythe to his Primests years (…)*

Er seufzt über diesen Dreibund von Schicksal, Zeit und Tod: sie alle müssten das Angstauslösende ihrer Bilder erfüllen oder den furchtsamen Will als ihren unsterblichen Führer behandeln (»*O Fate, O Time, O Death, But you must all act the dread will of your Immortall* GUIDE«). Er befragt den »Dreierbund« einzeln:

Georg Withers »A Collection of Emblemes«, 1634. Titelemblem auf den Emblembüchern I-IV mit den Symbolen **»Fate« »Time« und »Death«** [Waage, Sanduhr und Schädel]

- ▹ das **Schicksal**. Wie viele andere Lebende es schon auf diese Weise erschreckt habe (»*O Fates How much more life did you appaule«)*, als es seine, des Dichters eigene »leibliche« Beschaffenheit zerteilte (»*when you his lively texture did divide*?«);
- ▹ die **Zeit**. Wie viele Tausende sie schon so »verletzt « liegen gelassen habe (»*How many thousands did'st thou wound beside?*«), als sie des Dichters Blüte abschnitt (»*O Time, when by thy sythe*[241] *this Flow'r did fall*«) oder als er – man bemerke das Wortspiel – durch seinen Skythen (Tamerlan) zu Fall kam?[242] Die Plakate der »Dutch Church Libels«, die ihm den Vorwurf des

[241] Im Original »sythe«.SOED rare Scythe
[242] Die Plakate, die ihm den Hochverrat einbrachten, waren mit »Tamburlaine« unterzeichnet« (S.Fussnote S.129f);

Hochverrats einbrachten, waren mit Tamerlan unterschrieben(!),

▹ den **Tod**. Wie viele Tote er aus dem Leben genommen habe (»O *Death*, *how many deathes, is of that life compacted*«), um nur ihn (den Dichter) zu verschonen (»*That from all living breathes, his only death extracted*«).

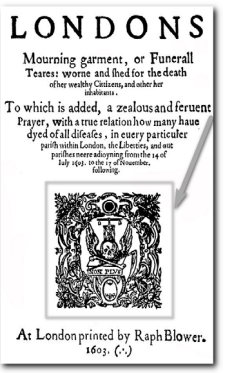
Sonett 12: (William Basse, »Great Brittaines Sunne-Set...«, 1613)

*O **Fates, O Time, O Death,** (But you must all*
Act the dread will of your Immortall GUIDE)
*O **Fates**, How much more life did you appaule*
When you his lively texture did divide?
*O **Time**, when by thy sythe this Flow'r did fall*
How many thousands did'st thou wound beside?
*O **Death**, how many deathes, is of that life compacted,*
That from all living breathes, his only death extracted?

Wer mag angesichts der Aussage, dass das Schicksal seine leibliche Entität zerteilte (»*you* [fate] *his lively texture did divide«)* und dass der Skythe 128 ihn zu Fall brachte, [Tamburlaine. Libels S.128] daran zweifeln, dass es sich bei William Basse um ein Pseudonym des Dichters Marlowe/alias Shakespeare gehandelt hat?

Indiz 23: *Time, Fate and Death*

William Basse's Sonette 11 und 12 klingen in dem zentralen Holzschnitt an [s.Bild], der die Titelseiten der vier Emblembücher[243] von George Wither schmückt, mit einer allegorischen Darstellung des Dichters (»Eagle-winged«) und den Symbolen von »***fate***« [Waage], »***time***« [Sanduhr] und »***death***« [Schädel, Knochen, Sense]. Neben Basse war auch Wither ohne Zweifel ein Tarnname für Marlowe/Shakespeare).[244](Details s.S.589ff). Shakespeare's »Timon von Athen« in Kapitel 10 wurde bereits als eine durchgehende Metapher für Marlowe's Biographie analysiert (S.S.439ff.). Auch Timons Verteidigung durch Alcibiades (Monolog III/ 5) scheint die zentralen Leitmetaphern (Schicksal, Zeit und Tod) wiederzugeben:


LONDONS
Mourning garment, or Funerall
Teares: worne and shed for the death
of her wealthy Citizens, and other her
inhabitants.
To which is added, a zealous and feruent
Prayer, with a true relation how many haue
dyed of all diseases, in euery particuler
parish within London, the Liberties, and out
parishes neere adioyning from the 14 of
July 1603. vnto the 17 of November,
following.
At London printed by Raph Blower.
1603. (..)

William Muggins
»Londons Mourning garments«, 1603.
[Titelemblem S.Text]

Alcibiades (Timon v.Athen,Akt III/ Szene 5)

*»It pleases **time** and fortune to lie heavy*
Upon a friend of mine, who, in hot blood,
Hath stepp'd into the law, which is past depth
To those that, without heed, do plunge into 't.
*He is a man, setting his **fate** aside,*
Of comely virtues:

[243] George Wither: A Collection of emblemes, ancent and moderne, London 1635; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/collectionofembloowith#page/n9/mode/2up

Nor did he soil the fact with cowardice --
An honour in him which buys out his fault--
But with a noble fury and fair spirit,
Seeing his reputation touch'd to ***death****,*
*He did oppose his foe***:«**

Das Emblem von Withers »**A Collection of Emblems**« erscheint auch auf dem Titelblatt eines poetisch parabelhaften Klagegedichts über die Pestopfer**:** »**Londons Mourning garment, or Funerall Teares**: worne and shed for the death of her wealthy Cittizens, and other her inhabitants.« (1603,s.Faksimile, S.533, 97 Strophen, ababbcc), von »William **Muggins**«. Den unbekannt gebliebenen »Muggins« muss man, auch auf Grund klarer Kontext-Indizien), als Pseudonym des Dichters diskutieren. Beispiel [Strophe 63]**:**

With Icarus, ***I*** *soaring then aloft,*
Bathing ***my*** *limbes in heat of highest sonne,*
Till waxen wings with melting heate were soft,
And had no power ***me*** *from the waves to shunne,*
Down must I fall, my glorie quite undone,
He [Jupiter] *sits above that looketh down below,*
Commanding Powers his Justice here to show.

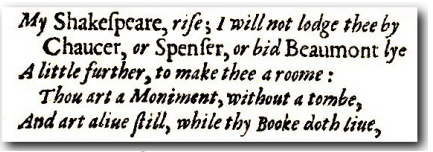
Indiz 24: »***Not Tennant to thy grave***« -

Als früheste ***literarische*** Reaktion auf den Tod von Shakspere gilt William Basses Elegie »Epitaph on Shakespeare« (vermutlich zwischen 1616 und 1623 geschrieben). Basse weist den Poeten Chaucer, Spencer und Beaumont - identisch zu Jonsons Laudatio in der First Folio - ein gemeinsames Grab, (»*to make roome for Shakespeare*«) Shakespeare jedoch ein eigenes Grab (»*sleep alone*«) zu**:**

»William Basse »On Mr. Wm. Shakespeare. He dyed in Aprill 1616«

Renowned ***Spencer****, lye a thought more nye*
To learned ***Chaucer****, and rare* ***Beaumond*** *lye*
A little neerer Spenser, to make roome
For ***Shakespeare*** *in your threefold, fowerfold Tombe*
To lodge all fowre in one bed make a shifte
Until Doomesdaye, for hardly will a fift
Betwixt this day and that by Fate be slayne
For whom your Curtaines may be drawn againe.
If your precedency in Death doth barre
A fourth place in your sacred Sepulchre
In this Under this carved marble of thyne owne
Sleep rare Tragœdian, ***Shakespeare, sleep alone:***
Thy unmolested Peace, ***unshared Cave,***
Possesse as Lord, ***not Tennant to thy Grave,***
That unto us and others it may counted bee
Honor heereafter to be layde by Thee.

Wm Basse.


My Shakeſpeare, riſe; I will not lodge thee by
Chaucer, or Spenſer, or bid Beaumont lye
A little further, to make thee a roome:
Thou art a Moniment, without a tombe,
And art aliue ſtill, while thy Booke doth liue,

Ausschnitt [Faksimile] aus Ben Jonson's Eloge auf Shakespeare in der First Folio 1623

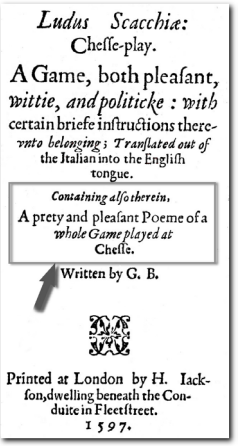
Die identischen kontextuellen Grabzuweisungen bei Basse und bei Ben Jonson

(s.Faksimile) in der First Folio weisen darauf hin, dass Basse [alias Marlowe/Shakespeare] der Urheber der Texte war. Hier wird unverblümt festgestellt, dass der Dichter nicht in diesem Grabe liege – Shakespeare wird, analog zum First-Folio Text, als der »Nicht-Eigentümer« seines Grabes betrachtet, (»*Thou are a Moniment without a Tombe and art alive still...*«), das man ihm, dem Dichter samt seiner Pseudonyme zurechnen dürfe (»*that unto us and others it may counted bee...*«)

Indiz 25: A ***Poeme of a whole Game played at Chesse***

1597 erschien eine von G. B. (Griffin Bartholomew?) aus dem Italienischen (»Damiano da Odenara**:** Libro da imparare giocare a scacchi«) ins Englische übersetzte Anleitung (»*Rules and Manners of playing*«) zum Schachspiel, die der Autor mit einem Gedicht abschliesst(»*the following verses which I haue written for thy more delight, of a whole game played out at Chesse*«) [s. Faksimile Titelbild]**:**

> »*Thus hast thou here (gentle Reader) for thy better instruction a few short precepts, onely for a taste, because I would not haue thee ingorged at the first, lest thou feeling thyself cloyed with the tediousnesse of the precepts in prose thou mightest also loathe the following verses which I haue written for thy more delight, of a whole game played out at Chesse. And thus briefly I bid thee farewell, til better opportunitie shall cause me to set it downe hereafter more at large.*«


Ludus Scacchiæ:
Cheſſe-play.
A Game, both pleaſant, *wittie, and politicke : with* certain briefe inſtructions there-*vnto belonging ; Tranſlated out of* the Italian into the Engliſh tongue.
Containing alſo therein,
A prety and pleaſant Poeme of a *whole Game played at* Cheſſe.
Written by G. B.
Printed at London by H. Iackſon, dwelling beneath the Conduite in Fleetſtreet.
1597.

23-seitiges Gedicht über ein dramatisiertes Schachspiel zwischen Phoebus [Marlowes erste Existenz] und Mercury [Marlowes zweite Existenz] s.Text.

Dieses 23-seitige Gedicht über ein dramatisiertes Schachspiel *(»containing also herein***:** *A prety and pleasant Poeme of a whole Game played at Chesse*«) ist nicht, wie der Titel und die Anleitung, mit G.B., sondern am Ende mit »Finis W.B.« (William Basse?) signiert. Der Dichter erklärt eingangs, dass er in diesem Gedicht von etwas spräche, was seine Feder nie zuvor berührt habe (»*to speake of that, which Poets Pen did never touch before*«). Schwierig sei dieser Weg, aber er wolle zeigen, wie ihn die Furie in der Hitze seiner Jugend geleitet habe (»*Hard is the way yet will I prove As Furie doeth me lead*«), um die Spur seiner Schritte zu verfolgen, an die er, nie gegangen, glaubte. - Dem Dichter gelingt es, sein Schicksal als Gedicht allegorisch in die poetische Mythologie eines »Schachspiels« einzuweben [S.Textausschnitt]. Er war in dem »Schachspiel des Lebens« zuerst Phoebus (Beiname des Apollo, Gott des Lichts, der sittlichen Reinheit der Dichtkunst etc.), der aber dieses Spiel verlor. Aus dem »Spiel« ging Merkur als Sieger hervor (römischer Gott, der mit *Hermes* gleichgesetzt wird. Er gilt als der »Götterbote«, Gott der Händler und Diebe). Marlowe, zuerst Phoebus, wurde zu einer anderen Person, zu Merkur. Merkur erhielt von der höchsten Gottheit Jupiter als Belohnung für das, was er tat, den Hermesstab (Caduceusstab), der als Zauberstab, später als Symbol des Herolds und als Friedenssymbol galt. Der

Legende nach fand Hermes einst zwei Schlangen in heftigem Kampf ineinander verschlungen (Metapher für die zwei miteinander kämpfenden Seelen, Identitäten oder Komplementaritäten,) und trennte sie mit einem Olivenzweig. Aus Dank umschlangen die Schlangen den Stab fortan friedlich und wandten sich in Liebe einander zu. Hermes galt fortan als Friedensstifter – als solcher hat sich auch Marlowe/Shakespeare stets gesehen.

Aus »*A prety and pleasant Poeme of a whole Game played at Chesse*»1597*(W.B.)*«

»(…) The Gods and all the Godesses that stoode them round about,
At Poebus losse and overthrow began to give a shoute.
And Mercury the conquerour thus having wonne the Field,
Beganne to scoffe Apollo faire, who now of force muste yeelde.
*Phoebus was greev'd that all the Gods so ill did him regard***:**
And Mercury Joves messenger did look for his rewarde.
Whom mighty Ioves the king of Gods, doth call unto him soone
And gives to him a just reward for what which he had done
The gift was strange, a coniuring ***rod****, which* ***Caducee*** *men call*
Whose vertue was of great effect ***to raise the dead*** *withall.*
To cast a men into sleepe*, and wake him up againe,*
To ***raise the man from Limbo***[245] *lake, and rid them of their paine*
To make men living dead*, and send their quicke soules downe to hell,*
Which caused him in Magick artes all other to excel.
Nor wanted Phoebus his rewarde, though Mercury had wonne,
For Jove did give leave to rule the chariot of the sunne
This donne, the Gods and Godesses that saw this pleasant game,
Went every one unto the place from wence at first they came.
And Mercury long afterward, in travel, as I gesse
Did teach the man of Italie to play this game at chesse (…).«

Indiz 26 »***The Power of Mercurius caduceus craves me hence***«

Die »metaphorische« Bedeutung des Hermesstabes muss für Marlowe/alias Shakespeare von erheblicher Bedeutung gewesen sein. An verschiedensten Stellen lässt sich aufzeigen, dass er sich mit Mercur identifizierte.

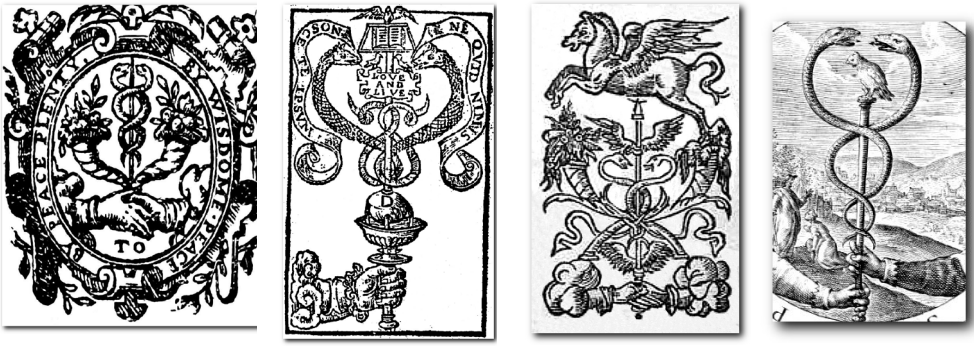
»Troilus und Cressida«, (Shakespeare) Akt II, Szene 3**:**

»Thersites**:** *Forget that thou art Jove, the king of gods and,*
Mercury, l*ose all the serpentine craft of thy*
caduceus, *if ye take not that little, little less«*

Die vielen Embleme mit dem Merkur- oder Caduceusstab (s. Faksimile), die Marlowe's »Dido«, Draytons »Peirs Gaveston», Shakespeare's »König Lear«(Q1)/ »Othello« (Q1), Bodenhams »Helicon«, Markhams »Maria Magdalens Lamentations«, Withers »A collection of emblemes« und andere Schriften zieren, können als ein Indiz dafür gewertet werden, dass sich der Dichter in seinem »zweiten« Le-

[245] »Limbo«**:** der Vorraum der Hölle. Er gilt als der leidarme Aufenthaltsort für Seelen, die ohne eigenes Verschulden vom Himmel ausgeschlossen wurden.

ben mit »Mercur« und der Symbolik das Caduceus-Stabs kenntlich machte. In dem



A B C D

Hermesstab(Merkurstab) mit zwei sich umschlingenden Schlangen als Titelemblem.
A: Q1 Fassung von »King John«(1591), Marlowes »Dido Queen of Carthage«(1594)
B: Michael Draytons »Idea« (1594), John Bodenhams »Helicon« (1600) Markhams »Maria Magdalenas Lamentations« (1604)u.a.
C: Shakespeare's König Lear Q1 (1608) und Othello (1622)
D: Withers : »A Collection of Emblems« (1635) hier BuchIII/17, - s.auch I/9, II26,39, III/8)

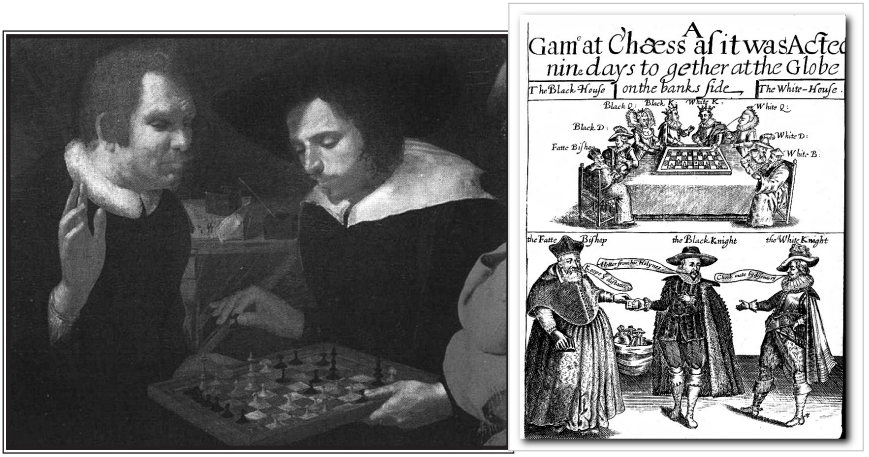
anonymen, George Wither zugeschriebenen »The Great Assisses holden in Parnassus by Apollo and his Assessours« (S.121f, S.592f) lässt der Dichter Appollo ein Gerichtsverfahren gegen sich [Marlowe] abhalten, wobei er sich als Angeklagten allegorisch aufteilt in zwölf Sub-Identitäten, davon allein dreimal als Mercurius[246]: als Mercurius Britannicus[247] (s.auch Brathwaites Theaterstück »Mercurius Britanicus« 1649), als "Mercurius Aulicus" [248] (s.auch »Autolicus«, an ihn selbst) und als "Mercurius Civicus[249]" .

Der Dichter und die Kunst des Schachspiels---[250]

Ein Gemälde (s.Bild S.538), das dem hölländischen Maler Karel van Mander (1548–1606) zugeschrieben wurde, zeigt zwei Dichter beim Schachspiel, hinter denen Ben Jonson und William Shakespeare vermutet wurden[251]. Marlowe hat sich bereits in den 1580er-Jahren in Holland (z. B. Leyden) aufgehalten. Angesichts der Zusammenhänge zwischen Basse und dem Schachspiel macht es Sinn, hier eine Darstellung

246 Alle 3 Mercurius-Namen, 1Britannicus, 2Aulicus, 3Civicus stehen für Schriften im fünften Jahrzehnt des 17.Jahrhunderts, in dem Wither (alias Marlowe/Shakespeare) noch lebte.
247 http://archive.org/stream/jstor-2916798/2916798#page/n1/mode/2up
248 http://newspaperarchive.com/mercurius-aulicus/1643-03-09 - Anonymus: The true Character of Mercurius Aulicus (1645)
249_http://www.bl.uk/popups/mcivicus.html
249 http://www.chesshistory.com/winter/extra/shakespeare.html
251 Bryan Loughrey, Neil Taylor: Jonson and Shakespeare At Chess?, in: Shakespeare Quarterly, Vol. 34, Nr. 4 (Winter 1983), S.434–440.

von Jonson und Marlowe (alias Shakespeare/Basse) zu vermuten.



Links: Gemälde eines unbekannten holländischen Malers aus dem 17.Jahrhundert (Jonson und Marlowe?) Rechts: Titelseite . Thomas Middleton: »A game at Chess«(1625):

Auch Nicholas Bretons (S.542ff) Gedicht »The Chesse Play« in Phoenix Nest(1593) und Thomas Middletons (S.303f) »A game at Chess[252]«(1625-s.Bild) lassen des Dichters Schachkenntnisse und seine Fähigkeiten erkennen, diese in die Metapher der Machtverhältnisse poetisch einzuweben.

Indiz 27: William Basses Ballade »***Tom a Bedlam***«[253]
Die Schilderung in Basses kurzer Ballade »Tom a Bedlam – For a Bass alone« kann kaum einen Zweifel daran lassen, dass hier die gleiche Person literarisch gezeichnet ist wie »Tom of Bedlam« in Shakespeare's »König Lear«. Die bereits in Kapitel 9 dargestellten biografischen Parallen zwischen Edgar/Tom of Bedlam und Marlowe (s.S.348ff), reihen sich nahtlos in die in diesem Abschnitt vertretene Einsicht ein, dass William Basse ein Pseudonym von Marlowe/alias Shakespeare gewesen sein muss.

Das Intervall von 51 Jahren (1602-1653) zwischen den ersten und letzten Dichtungen mit der Signatur von Basse , die Extraktion seiner Biografie ausschliesslich aus seinen »Dichtungen« und die hier [nur wenigen] dargestellen »kontextuellen« Argumente machen Basse als Deckname Marlowe's/alias Shakespeare's plausibel..

252 Thomas Middleton, A game at Chess(1624)
http://archive.org/stream/worksthomasmiddoodekkgoog#page/n21/mode/2up
253 R. Warwick Bond. The Poetical Works of William Basse, London 1893; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/poeticalworkswio1bassgoog#page/n188/mode/2up

Gervase Markham (G.M./J.M.))

Auf die Analyse der Werke von Gervase Markham (oder Iarvis Markam, G.M., J.M., I.M. etc.) soll nicht im Detail eingegangen werden. Dass sich auch hinter diesem Namen Marlowe/alias Shakespeare verborgen hat, ließe sich – in ähnlicher Form wie zuvor bei H.W., W.C., P.C., B.G., W.B., R.B. – aufgrund vieler Indizien darstellen. Die notwendige literarhistorische Arbeit wird erst erfolgen, wenn kommende Generationen bereit sein werden, das Dogma (Shakespeare = Shakspere) zugunsten des Paradigmas (Marlowe = Shakespeare) aufzugeben. Die Literaturwissenschaft hat die Texte Markhams kaum gewürdigt und nie mit denen Shakespeare's verglichen. Markham schrieb Werke zu außerordentlich unterschiedlichen Themen**:** (S.S.540f, hier exemplarisch die ersten 5 Titel-Faksimiles).

1▷ 1595 »The **Gentlemens Academie, or the Booke of St. Albans**«, ein fundiertes Werk über Falkenzucht, Jagen, Edelsteine, Titel, Wappen, Waffen. Vergleiche dazu den Satz des Boten in »Heinrich VI.«, Teil 2, Akt I, Szene 2**:** »*You do prepare to ride unto Saint Alban's, Where as the king and queen do mean to hawk*.«

2▷ 1595 »Das Trauerepos »**The Most Honorable Tragedie of Sir Richard Grinville**« anlässlich des Todes Sir Richard Grenvilles mit Zueignungsgedichten, z.B. an Henry Wriothesley, (»*the grave from whence mine humble Muses doth raise*«) und Lord Montioy (»*thy graces keepe from scandall my poore wydowed Orphan*«)

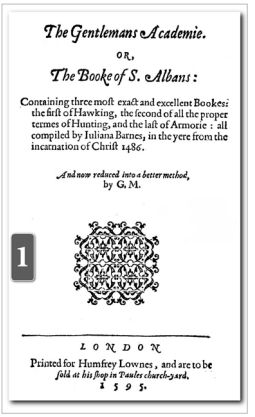
3▷ 1596 »**The Poem of Poems, or Sions Muse**« (2 Jahre später bereits von Francis Meres 1598 erwähnt**:** »*Markham hath written Salomons Canticles in English verse*«) mit einer Zueignung an Elisabeth Sidney, Tochter von Philip Sidney, Marlowe's grossem Dichtervorbild. Mit Sidney dürfte Marlowe als jugendlicher Page eine dreijährige Europareise gemacht haben (S.544f und S. 539f).

4▷ 1597 das Gedichtepos »**Vertues Teares for the losse of the most christian King Henry**« auf Walter Devereux (Vater von Robert, Earl of Essex), Penelope (Lady Rich) und Dorothee Percy, Countess of Northumberland). Das Werk zeigt verschiedene Parallelen zum Leben von Marlowe/Shakespeare, nicht aber zu dem von Markham.

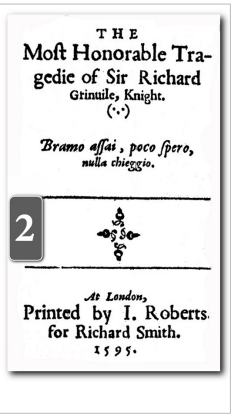
5▷ 1598 »**A Health to The Gentlemanly Profession of a Servingman**«. Es enthält ein zwölfstrophiges Gedicht mit dem Refrain »Death of Liberality«, das eine exakte thematische Fortsetzung des 45-strophigen Gedichtepos von Barnfields »The complaint of poetry, for the death of Liberality« (Barnfield., Indiz 8 s.S.506) darstellt. Bei Markham heißt der wiederkehrende (variierte) Refrain des Liedes**:**

> »*Weepe, Weepe I say, and wayle with me*
> *For dead is Liberalitie.*«
> [variiert**:** The death of Liberalitie,... by death of Liberalitie usw..]

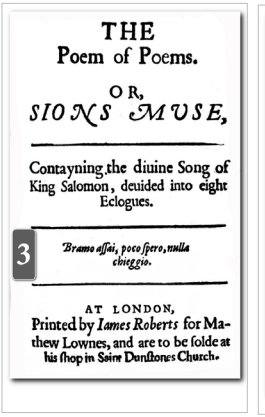
Welch ein unbekannt gebliebenes »Universalgenie« wie Markham kann de facto – zeit-



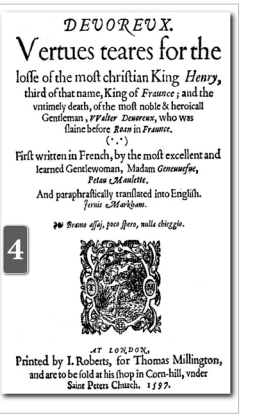
1595



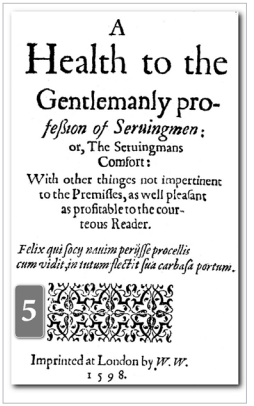
1595



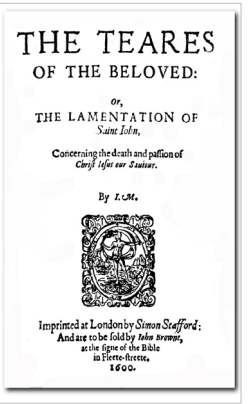
1596



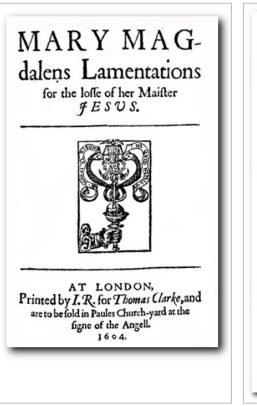
1597



1598

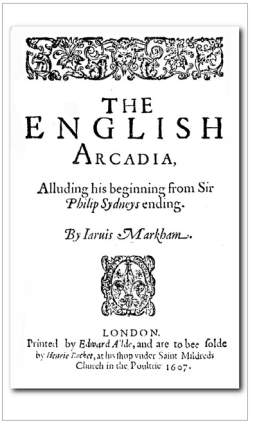


1600

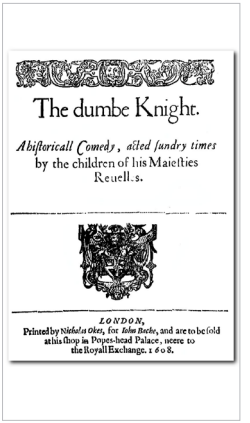


1601[04]

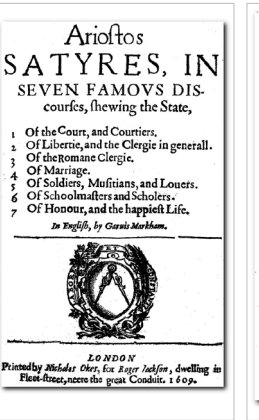
1607



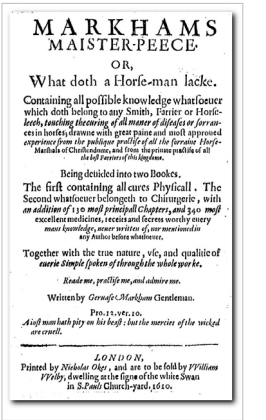
1607



1608

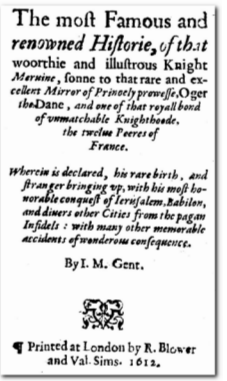


1609



1610

Titelseiten von Gervase Markhams Werken (1)

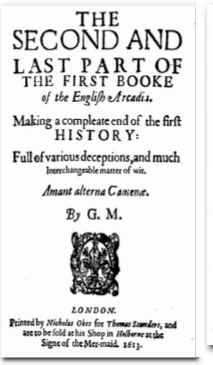

The most Famous and renowned Historie, of that worthie and illustrous Knight Mermine, sonne to that rare and excellent Mirror of Princely prowesse, Oger the Dane, and one of that royall band of unmatchable Knights: the twelue Peeres of France.

Wherein is declared, his rare birth, and stranger bringing vp, with his most honorable conquest of Ierusalem, Babilon, and diuers other Cities from the pagan Infidels: with many other memorable accidents of wonderous consequence.

By I. M. Gent.

¶ Printed at London by R. Blower and Val. Sims. 1612.

1612


THE SECOND AND LAST PART OF THE FIRST BOOKE of the English Arcadia.

Making a compleate end of the first HISTORY:

Full of various decepions, and much Interchangeable matter of wit.

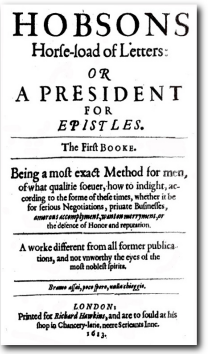
Amant alterna Camenæ.

By G. M.

LONDON.

Printed by Nicholas Okes for Thomas Saunders, and are to be sold at his Shop in Holborne at the Signe of the Mermaid. 1613.

1613


HOBSONS Horse-load of Letters: OR A PRESIDENT FOR EPISTLES.

The first Booke.

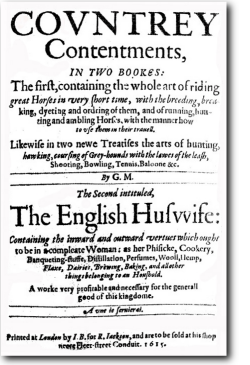
Being a most exact Method for men, of what qualitie soeuer, how to indight, according to the forme of these times, whether it be for serious Negotiations, priuate Businesses, amorous accompliment, wanton merriment, or the defence of Honor and reputation.

A worke different from all former publications, and not vnworthy the eyes of the most noblest spirits.

Breuis esse, laboro, obscurus fio.

LONDON, Printed for Richard Hawkins, and are to sould at his shop in Chancery-lane, neere Seriants Inne. 1613.

1613


COVNTREY Contentments, IN TWO BOOKES:

The first, containing the whole art of riding great Horses in euery seuerall sort, with the breeding, breaking, dyeting and ordring of them, and of running, hunting and imbling Horses, with the manner how to vse them in these seuerall.

Likewise in two newe Treatises the arts of hunting, hawking, coursing of Grey-hounds with the lawes of the leash, Shooting, Bowling, Tennis, Ballowne &c.

By G. M.

The Second intituled, The English Hvsvvife:

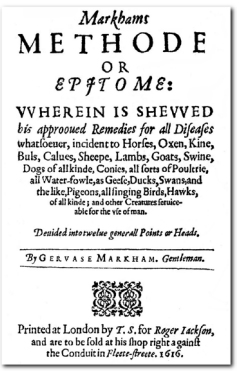
Containing the inward and outward vertues which ought to be in a compleate Woman: as her Phisicke, Cookery, Banqueting-stuffe, Distillation, Perfumes, Wooll, Linnen, Flaxe, Dairies, Brewing, Baking, and all other thing belonging to an Houshold.

A worke very profitable and necessary for the generall good of this kingdome.

Aut vsui seruiunt.

Printed at London by I. B. for R. Iackson, and are to be sold at his shop neere Hoxe-street-Conduit. 1615

1615


Markhams METHODE OR EPITOME:

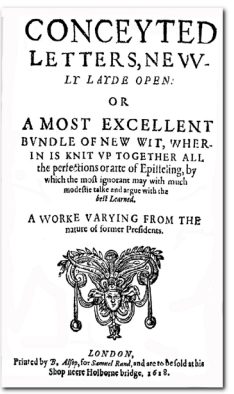
WHEREIN IS SHEVVED his approoued Remedies for all Diseases whatsoeuer, incident to Horses, Oxen, Kine, Buls, Calues, Sheepe, Lambs, Goats, Swine, Dogs of all kinde, Conies, all sorts of Poultrie, all Water-fowle, as Geese, Ducks, Swans, and the like Pigeons, all singing Birds, Hawks, of all kinds; and other Creatures seruiceable for the vse of man.

Deuided into twelue generall Points or Heads.

By GERVASE MARKHAM. Gentleman.

Printed at London by T. S. for Roger Iackson, and are to be sold at his shop right against the Conduit in Fleete-streete. 1616.

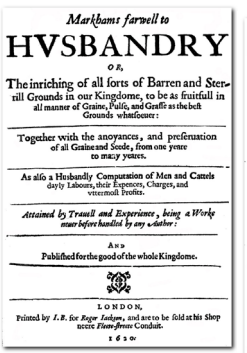
1616


CONCEYTED LETTERS, NEVV- LY LAYDE OPEN: OR A MOST EXCELLENT BVNDLE OF NEW WIT, WHEREIN IS KNIT VP TOGETHER ALL the perfections orarte of Epitleting, by which the most ignorant may with much modestie take and argue with the best learned.

A WORKE VARYING FROM THE nature of former Presidents.

LONDON, Printed by B. Alsop, for Samuel Rand, and are to be sold at his Shop neere Holborne bridge. 1618.

1618


Markhams farwell to HVSBANDRY, OR,

The inriching of all sorts of Barren and Sterrill Grounds in our Kingdome, to be as fruitfull in all manner of Graine, Pulse, and Cattle as the best Grounds whatsoeuer:

Together with the anoyances, and preseruation of all Graine and Seede, from one yeere to many yeeres.

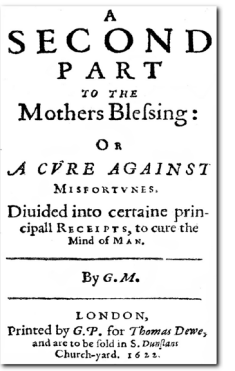
As also a Husbandly Compassion of Men and Cattels dayly Labours, their Expences, Charges, and vttermost Profits.

Attained by Trauell and Experience, being a Worke neuer before handled by any Author:

AND Published for the good of the whole Kingdome.

LONDON, Printed by I. B. for Roger Iackson, and are to be sold at his Shop neere Fleete-bridge Conduit. 1620

1620

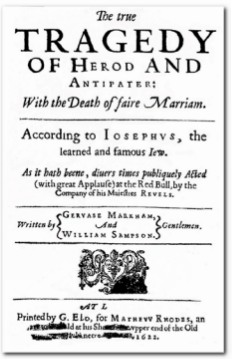

A SECOND PART TO THE Mothers Blessing: OR A CVRE AGAINST MISFORTVNES.

Diuided into certaine principall RECEIPTS, to cure the Mind of MAN.

By G. M.

LONDON, Printed by G. P. for Thomas Dewe, and are to be sold in S. Dunstans Church-yard. 1622.

1622


The true TRAGEDY OF HEROD AND ANTIPATER: With the Death of faire Marriam.

According to IOSEPHVS, the learned and famous Iew.

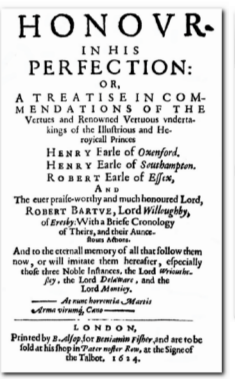
As it hath beene, diuers times publiquely Acted (with great Applause) at the Red Bull, by the Company of his Maiesties REVELL.

Written by GERVASE MARKHAM And WILLIAM SAMPSON, Gentlemen.

AT L.

Printed by G. Eld, for MATHEW RHODES, an [illegible] Shop vnder the vpper end of the Old [illegible]. 1622.

1622

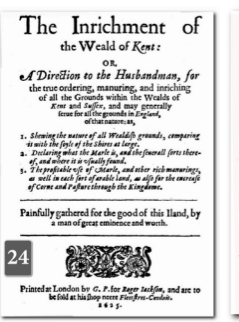

HONOVR IN HIS PERFECTION: OR, A TREATISE IN COMMENDATIONS OF THE Vertues and Renowned Vertuous vndertakings of the Illustrious and Heroyicall Princes HENRY Earle of Oxenford, HENRY Earle of Southampton. ROBERT Earle of Essex, AND The euer praise-worthy and much honoured Lord, ROBERT BARTVE, Lord Willoughby, of Eresby. With a Briefe Cronology of Theirs, and their Auncestours Actions.

And to the eternall memory of all that follow them now, or will imitate them hereafter, especially those three Noble Influences, the Lord Wriothesley, the Lord Delaware, and the Lord Mountioy.

At nunc horrenda Martis Arma virumq; Cano ——

LONDON, Printed by B. Alsop for Benjamin Fisher, and are to be sold at his shop in Pater noster Row, at the Signe of the Talbot. 1624.

1624


The Inrichment of the Weald of Kent: OR, A Direction to the Husbandman, for the true ordering, manuring, and inriching of all the Grounds within the Wealds of Kent and Sussex, and may generally serue for all the grounds in England, of that nature: as,

1. Shewing the nature of all Wealdish grounds, comparing it with the soyle of the shores at large.
2. Declaring what the Marle is, and the seuerall sorts thereof, and where it is vsually found.
3. The profitable vse of Marle, and other rich manurings, as well in each sort of arable land, as also for the encrease of Corne and Fruites through the Kingdome.

Painfully gathered for the good of this Iland, by a man of great eminence and worth.

24

Printed at London by G. P. for Roger Iackson, and are to be sold at his Shop neere Fleet-street-Conduit. 1625.

1625

A way to get VVealth: BY APPROVED RVLES OF PRACTICE IN GOOD Husbandry and Huswifrie. CONTAINING The foure principall Offices which support and maintaine a Familie.

AS FIRST, The husbanding and inriching of all sorts of grounds, making the barren equall with the most fruitfull: As alfo the preseruation of Graine, and accompanion of Men and Cattels labours.

SECONDLY, The ordering and sowing, with the natures, breeding, choice, vse, and profite of all sorts of Cattell and Fowle, fit for the vse of man: As also the riding and dieting of Horses, either for Warre or Pleasure.

THIRDLY, The office of the English Housewife in Physicke, Surgery, Extraction of Oyles, Banqueting Stuffe, Ordering of Feasts, Preseruing of Wines, Conceited Secrets, Distillations, Perfumes, Ordering of Wooll, Hempe, Flax, Dying, the vse of Dayries, Malting, Brewing, Baking, and the profit of Bees.

FOVRTHLY, The office of Planting and Grafting, and the inriching of grounds for that purpofe: the office of Gardening, and the ornaments thereto: with the husbanding of Bees, and other things of that Nature.

The first three Bookes gathered by G. M. the last by W. William Lawson, for the benefit of the Empire of Great Britaine.

And all thefe newly corrected and augmented by the Authors.

Printed at London for Roger Iackson, and are to be fold at his fhop neere Fleetftreet Conduit. 1625.

1625

Titelseiten von Gervase Markhams Werken (2) [Auswahl]]

gleich zu Shakespeare – über solch ein Spektrum von Themen, Gelehrtheit, Weitsicht, Wissen, Lebenserfahrung und Dichtkunst verfügt haben? Welch eine zeitgenössische Person kann (im Gegensatz zu dem jenseits der Theaterstücke literarisch so stumm gebliebenen Shakespeare) über solche Verbindungen zu all den noblen Personen gehabt haben? Warum gab es ähnliches nicht in (Prosa-)Werken Shakespeare's? Diese Fragen werden beantwortbar, wenn man Markham als ein Dichterpseudonym von Marlowe/alias Shakespeare wahrnimmt und begreift[254].

Ein Experte der Wissenschaftsgeschichte Charles Mullett[255] analysierte 1944 das Werk Markham's. Wenn er geahnt hätte, wer sich hinter dem Werk verbirgt, wäre der eher herablassende Tenor seiner Würdigung über einen frühen »Amateur« der Wissenschaft wahrscheinlich anders ausgefallen (»*…to designate him a great artist or an acute scientist would be foolish*). Mullets Charakterisierung von Markham kommt der eines Universalgenies nahe**:**«

> *….the* ***ubiquitous character*** *will immediately appear. His protean manifestations are almost baffling, for how can one label a man who wrote familiarly and often learnedly on domestic animals, sports, soils, housewifery, soldiering, and manners, who collected tags and old saws, and who had a considerable literary output in the artistic sense……his scholary equipment included aknowledge of Latin, French, Spanish, Italian, and probably Dutch*

Es seien zwei Werke Markhams erwähnt, die beide »staunenswerte« Berührungspunkte zu Marlowe aufweisen**:**

▹Zum einen Markhams kleiner Essay»**The Enrichment of the Weald of Kent**« (1625 s.Bild, Faksimile-Titel Nr.▹**24**), der vordergründig die besondere Bedeutung des Gesteins »**Marle**«[dtsch.Mergel] in Marlowe's Heimat in Kent darstellt. Auf der metaphorischen Ebene einer Parabel verquickt er die Bedeutung des »*marle*« mit seiner eigenen, sowohl im Titel (»*Painfully gathered for the good of this Iland, by a man of great eminence and worth*«) als auch im Text (»*the very true art of inriching the ground by* ***Marle, seemeth to lye hidden in part***«), indem er auf einige seiner Werke zu sprechen kommt (Edward II., Heinrich VI.). Diese »spektakulären« Zusammenhänge sind schwerlich zu übersehen und anderweitig schwer interpretierbar. Textausschnitt**:** Aus »The Enrichment of the Weald of Kent« (G.Markham,1625)

> *»(…) as by the innumerable* ***Marle-pits*** *digged and spent so many yeeres past, that trees of 200. or 300. yeeres old, doe now grow vpon them, it may most euidently appeare, besides the which we haue mention of* ***Marle in bookes of gainage or husbandry,*** *that were written in the dayes of* ***King Edward the 2.*** *or before, howbeit the same manner of tillage, by meanes of the ciuill warres, maintained many yeeres as*

254 Für das handschriftliche (nie veröffentlichte!) Manuskript »***The Newe Metamorphosis***«(1600), mit ca 1000 handschriftlichen(!) Gedichtseiten, verfasst von einem gewissen »J.M.«, Gent, hat im Jahre 1919 »J.H.B. Lyon« »Jarvis Markham« als Autor herausgearbeitet. Die massiven Indizien, dass sich hinter Markam in Wirklichkeit Marlowe alias Shakespeare verbarg, mussten ihm noch verschlossen bleiben. Details**:** http://archive.org/stream/studyofnewemetamo2lyon#page/n9/mode/2up

255 Charles F.Mullett, Gervase Markham**:** Scientific Amateur, Isis 35,106-118,1944

well in the time of the Barons warres, as of the ***warres betweene the house of Yorke and the Family of Lancaster, was so giuen ouer,*** *and gone out of vse, vntill these 30. or 40. yeeres, that it may be said to haue beene then* ***newly borne and reuiued,*** *rather then restored, because the* ***very true art of inriching the ground by Marle seemeth to lye hidden in part …«***

Markham hatte sich bereits in »A Way to get Wealth«(1625) über das Gestein Mergel (»*Marle*«,»*Of Marleing*«) ausgelassen und mit einer bezeichnenden Andeutung geschlossen:

This ***Marle*** *hath bin made so precious by some writers that it hath beene accounted a fift element, but of this curiosity I will not now dispute.*

»Doppeldeutige metaphorische Einbringung des Dichters J.M.(Jarvis Markham?) in ein poetisch allegorisches Pamphlet »***Corpus sine Capite visibili. An Aenigmaticall Emblem***«, 1642

▹Zum anderen ein Rätselpamphlet „**Corpus sine Capite visibili**“ [ein Körper ohne sichtbaren Kopf] von I.M.(1642.). Es ergibt allegorische Bezüge, die kaum auf eine andere Dichterperson als auf Marlowe zutreffen, auf einen unsichtbar gebliebenen, »kopflosen« Dichter. (»*A MODELL of these distemper'd Times.* ***Beeing an apparent Body,(…) without any visible HEAD,*** *in this outmost unhappy Meridian of London*«).
Welcher andere Autor könnte dieses geistreiche, witzige 176 zeilige Gedicht (»*That cloud* [256][S.Faksimile] *which will not let us see our Sun, hath beene the cause of all our woes begun*«) samt Emblem verfasst haben?

Jaques Le Doux

Dokumente eines Koffers[257] aus dem Besitz Anthony Bacon's (1558–1601), die nach seinem Tod von seinem Bruder Francis Bacon (1561–1626) aufbewahrt wurden (heute in der Lambeth Palace Bibliothek), weisen auf einen Monsieur Le Doux hin, der 1595/1596 in einer Wechselbeziehung zu Anthony Bacon und Robert Devereux stand. Der »Agent« Le Doux war kein Franzose, sondern ein hochgebildeter Engländer(?) mit Interessen, kongruent zu denen von Marlowe/Shakespeare. Seine erhaltenen Buchlisten[258], Aufzeichnungen und Briefe legen nahe, dass ein real existierender Name[259] für eine gewisse Zeit Marlowe's[260] »Deckname« gewesen sein könnte. Der letzte Brief von Le Doux an Anthony Bacon stammt vom 22. Juni 1596

256 Man erinnere sich an die Wolken auf dem »allegorischen« Marigold-Titelemblem von Marlowe's »Hero und Leander«, die die Sonne nicht mehr die Blume erstrahlen ließen(s.S.214),.
257 Vgl. http://www.rey.prestel.co.uk/appx1a.htm
258 Ebd.
259 Catherin Dulcis http://www.dulcis-info.de/index.html#thumbnails
260 Vgl. A. D Wraight: Shakespeare: New Evidence, London 1996.

aus Middelburg. Gamble[261] konnte Spuren eines Le Doux anhand der Korrespondenzen von Lord Buzenval[262] bis in das Jahr 1599 verfolgen (s.S.545).
Anthony Bacon arbeitete ab 1579 für William Cecil und Francis Walsingham auf dem Festland, hauptsächlich in Frankreich. Er hielt sich zuerst im katholischen Bourges, ab 1581 im protestantischen Genf auf. Nach Aufenthalten in Lyon, Montpellier, Toulouse und Marseille ging er 1583 nach Bordeaux. Später war er für Robert Devereux als inoffizieller Kontaktmann zu Heinrich von Navarra, dem Anführer der Hugenotten, tätig. Nach seiner Rückkehr 1592 nach England war er als einer der Sekretäre von Robert Devereux während zwölf Jahre für die Übermittlung und den Empfang von Berichten, Dossiers und Informationen in verschieden Teilen des Kontinents zuständig. Als Devereux am 25. Februar 1601 nach einem versuchten Staatsstreich wegen Verrats im Tower von London hingerichtet wurde, verließ Anthony Bacon sein Haus und tauchte unter. Er starb im Haus von Frances Walsingham, der einzigen Tochter Francis Walsinghams, Witwe Philip Sidneys und später des Earl of Essex.

Die Dokumente des Monsieur Le Doux liessen vermuten, dass Marlowe (ähnlich wie bei Shakspere) diesen Name einer real existierenden Person[263] als Tarnung verwendet haben könnte. Mehr als zwei Drittel der Titel auf der Buchliste von Le Doux kann man als Grundlagen für Shakespeare-Stücke ansehen. So beispielsweise »Wecker's Medicinae«. (R.R. Simpson hat in seinem Buch »Shakespeare and Medicine«[264] mehr als 450 wichtige medizinische Referenzen bei Shakespeare festgestellt, die es ihm ermöglichten, den Einsatz medizinischer Maßnahmen korrekt wiederzugeben.)

Eine Person mit Namen »Le Doux« hat sich 1595/1596 im Umfeld des Landsitzes Burley-on-the-Hill der Adelsfamilie von Sir **John Harrington** in Rutland aufgehalten, mit einer dokumentierten privaten Aufführung von »The Tragedy of Titus Andronicus«[265]. Wraight[266] geht davon aus, dass Le Doux's Tutorentätigkeit für den 4 jährigen Sohn John Harrington ein Deckmantel (s.S.573) für Marlowe's Tätigkeiten war. Er erhielt seine Instruktionen von Anthony Bacon und Robert Devereux. Diese geben Aufschluss über seine Aufgaben auf seinen Reisen in Europa, insbesondere in Italien (zum Beispiel Eskortierung und Unterstützung hoher europäischer Adelsbesuche, wie den des Baron Zerotin).

261 C.W.H.Gamble. The French Connection (1) (2).The Marlowe Society Research Journal, 2009/2010 http://www.marlowe-society.org/pubs/journal/downloads/rjo6articles/jlo6_05_gamble_ledoux.pdf
262(französischer Botschafter unter Heinrich IV., in England [1585–89], in Holland [1591–1601])
263 Neue Untersuchungen könnten für den Decknamen einer real existierenden Person sprechen http://marlowe-shakespeare.blogspot.de/2014/05/monsieur-le-doux-was-european-scholar.html
264 R. R. Simpson: Shakespeare and Medicine, Edinburgh 1959.
265 s.S.543 Fussnote A:D:Wraight
266 A.D.Wraight, Shakespeare New Evidence 1996 p.94

Anthony Bacon und Antonio Perez in Frankreich (Navarra)

Anthony Bacon und der Spanier Antonio Perez waren Freunde[267] und Protegés von König Heinrich IV. Anthony Bacon kannte Lord Buzenval (Korrespondenz mit Le Doux). Perez floh 1591 aus Spanien, lebte zunächst in Pau am Hof von Navarra (1591–593) und war mehrfach länger in England (1593–1594, Mai 1596, Februar 1604).

Ein Brief von Le Doux vom 20. April 1596 erwähnt sowohl Sir Antonio Perez als auch Edward Walsingham (Bruder von Marlowe's Patron und Freund Thomas Walsingham), der kurz zuvor verstorben war. Im Besitz von Le Doux befanden sich sowohl eine Kopie von Antonio Perez' spanischem Buch »Pedacos de Historia: O Relaciones, Assy Llamadas Por Sus Auctores Los Peregrinos (1594)« als auch Kopien der Korrespondenz zwischen Perez und anderen. Hier wird eine Verbindung zu dem »*fantastical Spaniard*« Don Adriano de Armado in »Verlorene Liebesmüh« (s.S.445ff.) erkennbar, hinter dem sich offensichtlich der exzentrische Antonio Perez verbarg. Diese Schlussfolgerung ist deshalb plausibel, weil das Buch »Pedacos de Historia« Robert Devereux gewidmet und unter dem Pseudonym »Raphael Peregrino« veröffentlicht wurde, der zu dem Gebrauch des ungewöhnlichen Wortes »peregrinate« in »Verlorene Liebesmüh« (V/1 12–14) passt. In Perez' verbliebenen Briefen wird das Wort »perigrinate« regelmäßig und ironisch verwendet, wenn er sein unglückliches Schicksal beschreibt und sich als »el peregrino« bezeichnet. In »Wits Theater of the little world« von John Bodenham (alias Marlowe/Shakespeare) wird der Begriff »Of Peregrination« verwendet.

Le Doux in den Briefen von Paul Choart, Lord Buzenval[268] (1598/1599)

In seiner Funktion als französischer Botschafter begegnete Lord Buzenval in London sowohl Königin Elisabeth als auch prominenten Personen des Kronrats und des Hofes, wie etwa William Cecil, den Earls of Leicester, Essex, Northumberland, Pembroke und Derby sowie Thomas Walsingham und Frances Walsingham, die Witwe von Sir Philip Sidney, die 1590 Essex heiratete. Buzenval kannte Francis Bacon und scheint ein Freund von Anthony Bacon und König Heinrich von Navarra gewesen zu sein.

In Korrespondenzen[269] zwischen Lord Buzenval und Heinrich IV. beziehungsweise seinem Staatssekretär Villeroy (1598/99) taucht häufiger die Person Le Doux

[267] Gustav Ungerer: A Spaniard in Elizabethan England: the Correspondence of Antonio Perez's Exile. Vol. 1. u. 2, London 1976, Vol. II, S.388, Vol. II., S.241.

[268] Christopher Gamble: The French Connection. New Leads on Monsieur Le Doux, in: The Marlowe Society, Research Journal, Vol. 6/2009; Onlineversion: http://www.marlowe-society.org/pubs/journal/downloads/rjo6articles/jlo6_05_gamble_ledoux.pdf

[269] George Willem Vreede: Lettres et Negociations de Paul Choart, Seigneur de Buzenval, et de Francois d'Aerssen 1598–1599, Leiden 1846; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/lettresetngociao1aersgoog#page/n6/mode/1up

auf (als Überbringer von Briefen, Botschaften, großen Geldsummen, Gold und anderem). Die Briefe von Buzenval lassen ein herausragendes Maß an Wertschätzung und Vertrauen in die Person Le Doux erkennen.
In einem Brief vom 26. November 1598 von Buzenval an Villeroy heißt es [Original in Französisch]**:**

> *»There **was never such diligence as Le Doux** has performed, nor anything more pleasing than what he has achieved in this voyage, having arrived in this place on the 16th [of November] with your Majesty's dispatch.«*

Verschiedene Stellen in den Briefen zeigen Bezüge zu Shakespeare's Stücken. Die Entstehung von »Hamlet« (S.S.322ff.) wird üblicherweise um 1600 angesetzt, möglicherweise wurde das Stück aber schon früher, 1599/98, geschrieben. In den Briefen Buzenvals finden sich bemerkenswerte Hinweise auf Le Doux und den König von Dänemark, die eine Verbindung zwischen Marlowe/Shakespeare, Dänemark und Hamlet andeuten.
In einem Brief Buzenvals an Villeroy vom 17. Mai 1599 heißt es**:**

> *»These gentlemen are sending an embassy to the **King of Denmark,** who has urgently requested of them certain munitions of war, which they have allowed him to purchase**:** I believe that the said embassy may possibly pass through Sweden. Thus the world gets mixed up, and the waves carry things now to the North, now to the South … It would be desirable that **Le Doux** had arrived* [»might arrive« or »would arrive«?] *to sustain our credit a little, and to remove the dislikes* [»misapprehensions«] *that they have towards us.«*

Die jüngst aufgedeckten Zusammenhänge zwischen Le Doux und Catherin Dulcis werfen mehr Fragen auf, als sie beantworten (z.B. Bedeutung der Komödie "Tobie" (1604), Berufung nach Marburg erst mit über(!)60.J., Wittenberg und die Bartholomäusnacht[270]. u.v.a.)

Marlowe's Aufenthalt in Spanien

Zwei Jahre, nachdem William Vaughan seine Notizen über Marlowe's Ermordung (S.144f) in seinem Hauptwerk »The Golden Grove«[271] (1600), einem Leitfaden über Moral, Politik und Literatur, abgefasst hatte, warnte er in einem Brief vom 14.Juli 1602 aus Pisa (Italien) den Kronrat vor gewissen Jesuiten.

Vaughan schreibt, dass er über zwei Mittelsmänner (*»who, as I am credibly informed by two several men, whose names, under your pardon, according to promise, instantly I conceal«*) von einer Person von kleiner Statur erfahren habe, die sich mit Vornamen Christopher (*»his name is for certainty«*) und mit Nachnamen Marlor nenne (*»as he will be called«*). Er besitze einen Master aus Cambridge (*»master in*

270 http://www.dulcis-info.de/galerie/09.html
271 William Vaughan**:** »The Golden Grove«, London 1600. -2.erweiterte Auflage 1608

arts of Trinity College in Cambridge«) und trage einen schwarzen Bart. Er lebe derzeit am Englischen Seminar in Valladolid im Königreich von Kastilien, als eine verpuppte Raupe (»*certain caterpillar*«), als Jesuit und Seminarpriester. Er, Vaughan, habe sich zuvor bereits genötigt gefühlt, von Calais aus über deren Handlungen zu berichten. Nach Leslie Hotson handelt es sich bei diesem »Christopher Marlor« um den Dichter Marlowe.

Auszug eines Briefs[272]

von William Vaughan an Sir Thomas Egerton, [Erzbischof von Canterbury], an Sir Robert Cecil und an den übrigen Kronrat:

> »*(…) I thought it the part of her Majesty's loyal subject in these my travels to forewarn the Council of certain caterpillars, I mean Jesuits and seminary priests, who, as I am credibly informed by two several men, whose names, under your pardon, according to promise, instantly I conceal, are to be sent* ***from the English seminary at Valladolid,*** *in the kingdom of Castile in Spain, to pervert and withdraw her Majesty's loyal subjects from their due obedience to her. I have therefore sent notice to some of you from Calais in France of some such persons, and of their dealing, the one of whom, George Askew, as he then termed himself, being made priest at Douay in Flanders, is taken, as I understand, and lies prisoner in the Clink …*
>
> *In the said seminary there is (…) one* ***Christopher Marlor*** *(as he will be called), but yet* ***for certainty his name is Christopher,*** *sometime master in arts of Trinity College in Cambridge, of very low stature, well set, of a black round beard? not yet priest? but to come over in the mission of the next year ensuing (…).*«

Die Entdeckung dieses Briefes durch Leslie Hotson führte zum Auffinden eines Jo. Matheus, der 1599 im Register (»Liber Alumnorum«) des Englischen College von Valladolid in Spanien eingetragen war. Am rechten Rand steht geschrieben: »*al*[ias] *Christopherus Marlerus* [Christopher Marler – or Marlowe?] *Cantabrigiensis* est in *admissus hoc Collegium die 30 Maii an. 1599*«.

Der Aufnahmeeintrag für einen John Matthew (»Liber Primis Examinis«) für das Englische College ergibt, dass er zu Protokoll gab, dass er in Cambridge geboren sei, dass er 27 Jahre alt sei, sieben Jahre an der Universität Cambridge studiert und den B. A. und M. A. erworben habe. Marlowe war 1599 allerdings nicht 27, sondern 35 Jahre alt. Er könnte sich als jünger ausgegeben haben.

Marlowe hat in Spanien den Namen Matthew verwendet. Unterlagen belegen, dass Mathew im Frühjahr 1603 von Spanien zurückkehrte und etwa ein Jahr in London unbehelligt lebte, bevor er sieben Wochen (3. August bis 23. September 1604) in Gatehouse inhaftiert wurde.[273]

[272] J. Leslie Hotson: The Death of Christopher Marlowe, Edinburgh 1925; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/deathofchristopho00872mbp#page/n71/mode/2up
s.auch Brit.History Online 4/14 July 1602 http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=111913

[273] Godfrey Anstrother: The Seminary Priests: A Dictionary of the Secular Clergy of England and Wales, 1558–1850, Vol 1/1968.

»Committed by my Lo: Chief Justice ***Christopher Marlowe, alias Mathews,*** *a seminarie preist oweth for 7 weeks and 2 daies being close prisoner at rate of 14s the week 5li 2S.For washing 2s 4d. -- 5li 4s 4d.«*

Dass Marlowe 1604 dem Lord Chief Justice Sir John Popham seine Identität preisgab, hat vielleicht mit Francis Bacon zu tun, der John Popham als Solicitor General of England (1579–1581) gekannt haben dürfte und ihm später in diesem Amt (1607–1613) gefolgt war. Peter Farey[274] geht davon aus, dass – in Umkehrung – ein unabhängiger John Matthew in Spanien das Pseudonym des »verstorbenen« Christopher Marlowe's annahm. Marlowe muss sich Ende des 16.Jahrhunderts in Spanien »John« Matthew genannt haben, bevor er ihn – wie später postuliert wird – in England in den Vornamen »**Tobias**« [Matthew] umänderte. (S.S.571ff- Dies bedarf weiterer Analysen). Farey scheint zu keiner Zeit davon auszugehen, dass Initialen und Namen oft falsche Spuren oder Identitäten vortäuschen sollten.

Nicholas Breton

Keines der Marlowe'schen Werke ist zu seinen Lebzeiten unter seinem Namen gedruckt worden, enstsprechend auch nicht die Marlowe vielfach zugeschriebenen Frühwerke Shakespeare's (»Heinrich VI.«Teil 1–3.*s*.S.313f, »Titus Andronicus« s.S.316, »Richard III«). Marlowe muss aber in der Zeit zwischen 1575 bis zu seinem vermeintlichen Tod 1593 literarisch und schriftstellerisch breiter aktiv gewesen sein, als dies aus den sieben ihm zugeschriebenen Tragödien hervorgeht.

Diese Diskrepanz erklärt sich teilweise, wenn man in den Schriften Nicholas Breton's (24 poetische[275] und 22 Prosawerke[276], zwischen 1575 und 1622) die Biografie und Autorschaft Marlowe's/alias Shakespeare wahrnimmt, mit religiösen und politischen Abhandlungen, Essays, Erzählungen, Romanen, Anekdoten, Briefsammlungen, Sittenschilderungen, Stimmungsbildern, Aphorismen und anderem. Hier auffindbare Indizien legen nahe, dass Marlowe/alias Shakespeare und Breton identisch waren. Marlowe schrieb unzweifelhaft bereits in seinem frühen, ersten Lebensabschnitt verdeckt, unter Pseudononymen (hier »Nicholas Breton«, »Briton«, Brittaine«). (zu Fussnote, s.S.410 »*The jolly Briton*«).

Theodor Kuskop hat in seiner Dissertation[277] (1902) Persönlichkeit und Charakter aus dem Gesamtwerk Bretons herausdestilliert. Seine Schlussfolgerungungen passen

[274] Peter Farey: John Matthew alias Christopher Marlowe, : http://marlowe-shakespeare.blogspot.com/2010/07/john-matthew-alias-christopher-marlowe.html

[275] Alexander B. Grosart (Hg.): The Works in Verse and Prose of Nicholas Breton, Edinburgh 1879; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/worksinverseandoogrosgoog#page/n10/mode/2up

[276] Ebd.

[277] Theodor Kuskop: Nicholas Bretons Prosaschriften. Inaugural-Diss., Leipzig 1902; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/nicholasbretonuookuskgoog#page/n4/mode/1up

zu dem in diesem Buche postulierten Schicksal von Marlowe wie der Schlüssel zum Schloss. Einige Indizien aus Kuskops Schlussfolgerungen seien hervorgehoben:

Indiz 1: Bretons Schicksal und Biografie

Kuskop analysierte aus Bretons Gesamtwerk, dass sich seine Lebensverhältnisse in der zweiten Hälfte seines Lebens stark verändert haben müssen, was er sich angesichts seiner vielen angesehenen Gönner nicht zu erklären wußte. Während im ausgehenden 16. Jahrhundert seine Schriften noch für die vornehmen Kreise bestimmt gewesen seien, habe er sich ab Beginn des 17. Jahrhunderts plötzlich an ein breiteres Publikum gewandt. Ab dieser Zeit habe der Dichter sich in »seine neue Lage schon völlig hineingefunden«. Er habe nach 1600 augenscheinlich »den persönlichen Kontakt mit den tonangebenden Kreisen verloren«. Dies stimmt damit überein, dass Marlowe ab 1593 zunächst ca. sechs bis sieben Jahre im Schutz seiner Gönner ganz aus der Öffentlichkeit verschwand, bevor er nach William Cecils Tod 1598 allmählich in der Anonymität wieder Fuß fasste.

Indiz 2: Bretons Persönlichkeit

Nach Kuskops »biografischen« Extraktionen habe man sich Breton vom jugendlichen bis ins mittlere Alter als vornehmen Weltmann vorzustellen, der ab 1597 der Welt und ihren Lockungen entrückt sei. Ab dieser Zeit habe er eine Vorliebe für selbst gewählte Einsamkeit gehabt, verbunden mit einem ängstlichen Sichabschließen vor Welt und Menschen.

Er müsse eine feinfühlende, fast weibliche Natur gewesen sein und besonders darunter gelitten haben, was er als »*the greatest torment*« bezeichnet habe. Hinter einem öffentlichen Mahner und manchmal eiferndem Moralisten erkenne man einen durch und durch ehrenwerten, lauteren Charakter. Ihn zeichne die Makellosigkeit, die Lauterkeit und Wahrhaftigkeit eines moralischen Menschen aus.

Indiz 3: Bretons literarisches Genie

Breton müsse – so Kuskop – eine Universitätsbildung genossen und große schriftstellerische Erfolge erlebt haben. Er sei ausgestattet gewesen mit einem »unerschöpflichen Gedankenschatz und einer schöpferischen Phantasiekraft, die ihm eine seltene Fülle nicht nur aus der Antike oder aus der Fremde geholter, sondern der Natur und dem umgebenden täglichen Leben entnommener Bilder und Vergleiche an die Hand gaben«. Man staune über die Mühelosigkeit, über das Improvisatorische, das sein Schaffen charakterisiert, über die Leichtigkeit, mit welcher ein Gedanke aus dem anderen sich entwickele, und wie eine einzige Bemerkung oft eine neue Reihe von Ideen und Vorstellungen entstehen ließe. Beinahe sämtliche Literaturgattungen seien in der Grosart'schen Ausgabe (1879) enthalten.

Der Dichter trete in immer neuen Gewändern als Erzieher und Verteidiger der

Weisheit vor seine Leser. Von seinen Prosaschriften gelte dies umso mehr, als deren Entstehung mit vielleicht nur einer Ausnahme in die späteren Jahrzehnte seines vermutlich über 70-jährigen Lebens falle. Man könne, um seine Werke insgesamt zu charakterisieren, sie eine »Lebensphilosophie« nennen. Sein Werk sei die Summe der Gedanken und Erfahrungen, die ein reifer, weltgewandter Mann, der durch eingehendes Studium von Menschen und Büchern, durch Reisen, Schicksal und Umgang gelehrt und weise geworden sei, zum Nutzen seiner Zeitgenossen niedergeschrieben habe. Und obwohl Breton bereits im vorgerückten Alter seine Prosawerke schrieb, seien seine Gedanken doch jung und jugendkräftig, als Schriftsteller erscheine er bis zu seinem letzten Werke jung geblieben. Seine Werke seien erkennbar unter dem Druck der Not, in der Unrast einer sorgenerfüllten Existenz zustande gekommen, dafür zeugten nicht allein die in den Widmungen erkennbaren sondern auch sonst wiederkehrenden Klagen über Geldmangel und Hoffnungen auf den finanziellen Erfolg seiner Schriften.

Indiz 4: Reisen und Sprachen

Kuskop folgert aus Bretons Gesamtwerk, dass dieser ein polyglotter Mensch gewesen sein müsse. Seinen Aufenthalten in Frankreich und in Italien verdanke er nicht wenig. Am meisten habe es ihm Italien angetan. In »An olde man's lesson« (1605) schreibt Breton**:** »Italie**:** *for there I found the Marchant rich, the Souldier valiant, The Courtier affable, the Lawyer learned and the Craftsmen cunning, the Women faire and the Children toward*«.

In »A Dialogue vpon the Dignitie or Indignitie of Man« *(*1603) werde deutlich, dass er die Sprachen Latein, Französisch, Italienisch und Spanisch beherrschte (»*I find in Latin, French, Italian and Spanish Books of Epistles*«).

Theodor Kuskop leitete all diese Informationen und Persönlichkeitsmerkmale aus den Werken Nicholas Breton's ab, die – weil unbeeinflusst von irgendwelchen Vorinformationen oder Theorien – einer auffallend stimmigen Beschreibung des Lebens von Marlowe[alias Shakespeare] vor und nach seiner Schicksalswende entsprechen.

Indiz 5: ***Morphorius…»Thine, as his owne, Morphorio«***

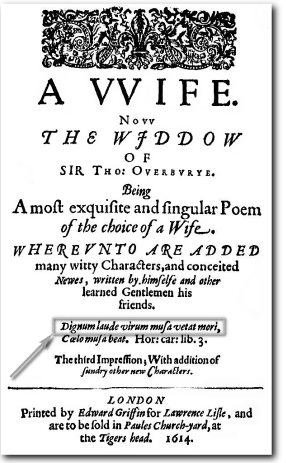
In »Pasqvils Fooles Cap« schlüpft Breton in die Rolle Pasquills, der eine Narrenkappe trägt und sich selbst verspottet (»*I have thought good to put a* Foole*, to thy* Knave«). Der Dichter gibt auf dem Titelblatt zu erkennen, dass er selbst das Werk begonnen habe, dass aber von seinem Freund »Morphorius« zu Ende geführt wurde (»*Begun by himselfe, and finished by his Friend* MORPHORIVS«*).* Man erkennt ein Wortspiel zwischen ▷M**a**rphurius/M**a**rforio/M**o**rphurius/M**a**rforius [eine der »sprechenden« Statuen Roms, an denen im 15. und 16. Jahrhundert Schmäh- oder Spottschriften, sogenannte Pasquinaden veröffentlicht wurden] und ▷M**o**rpho-

rius, den **Schlafenden,** den Abgetauchten. Auch Shakespeare hat sich in »Der Widerspenstigen Zähmung« im Prolog in der Rolle des jahrzehntelang **schlafenden Christopher** Sly dargestellt (s.S.380f). Ähnlich kennzeichnet sich auch der Autor von »Willobie his Avisa« im Einleitungsgedicht mit »Vigilantius-**Dormitanus**« (s.S.464f.). Der »Schläfer« stand symbolisch für den Dichter (alias Pasquill), der öffentlich untergetaucht war. (»*But to be short, what* Pasquill *begun,* **Morphorius** *hath ended***:** *how well I say not***:** *but the better, if you like it*«)

Es sei hier eingeschoben, dass auch in »Sir Thomas Overbury **His** Wife« (1616)[278] das Leben eines gewissen Thomas Overbury mit einem **endlosen Schlaf** verglichen wird (»*… that poore Over-buries bloude was made … Which did* ***his life to endlesse sleep convay****«).* Dieser "Bestseller" mit vielen Wiederauflagen enthält eine Vielzahl von Hinweisen auf des Dichters [Marlowe alias Shakespeare] tragische Situation. Wie bei Southwell dürfte er sich hinter der realen, (1613) tragisch ums Leben gekommenen Person Thomas Overburie getarnt haben[279]. John Ford (Jo.Fo.) schrieb eine Zueignung in der 8. Auflage von »Sir Thomas Overbury his Wife, With new elegies vpon his (now knowne) vntimely death«. 1616

A Memoriall,
Offered to the man of virtue,
Sir *Thomas Overburie*

Once dead and twice alive*; Death could not frame*
A death, whose sting could kill him in his fame.
he might have liv'd, had not the life, which gave
life to his life, betraid him to his grave
….)only unhappy in his lives last fate
In that he liv'd so soone, to die so late.
(….)So ***Over-bury'de*** *in a safe beliefe***:**
Beliefe? O cruell slaughter? Times unbred,
Will say, ***who dies that is untimely dead,***
By treacherie, of lust, or by disgrace.
In friendship. 'twas but Overburies case;
(….)
To weed out those, whose hands imbrew'd in blood,
Cropt of thy youth, *and flower in the bud*
Sleep *in thy Peace***:** *thus happie hast thou prouv'd,*
Thou mighst have dy'de more knowne,
not more beloved.


A VVIFE.
Now
THE WIDDOW
OF
SIR THO: OVERBVRYE.
Being
A most exquisite and singular Poem
of the choice of a Wife.
WHEREVNTO ARE ADDED
many witty Characters, and conceited
Newes, written by himselfe and other
learned Gentlemen his
friends.
Dignum laude virum musa vetat mori,
Cœlo musa beat. Hor: car: lib. 3.
The third Impression, With addition of
sundry other new Characters.
LONDON
Printed by Edward Griffin for Lawrence Lisle, and
are to be sold in Paules Church-yard, at
the Tigers head. 1614.

Thomas Overbury,
»A Wife, now The Widdow«,
1614

Eine andere, dem Buche zugefügten Elegie »Upon the untimely death of the Author of this ingenious Poem, Sr Tho.Overbury 1616 « ist mit »**W.S**« signiert; Zeilen des Gedichts scheinen Marlowe's Schicksal abzubilden**:** »*...yet tell if Murther*

278 1614 **A** Wife now the widow of Sir Thomas Overburie 1614 S.Faksimile
279 Ähnlich auch W.S. (William Shakespeare?) mit William Peter in "A Funeral Elegy" (s.S.373)

layes him down to sleep with Lust *or No ? reveale, as thou are* Truth*, and* Just*,* ***the Secrets of this unjust secure Act****«.*

Indiz 6: ***Mary Sidney,*** Countess of Pembroke

Beziehungen Marlowe's zu Mary Sidney werden an verschiedenen Stellen in diesem Buch erwähnt (S.114f, S.366, S.584). In Bretons Werken spielen sie eine erhebliche Rolle. (z.B. in ▷»The Pilgrimage to Paradise, Ioyned with the Countesse of Pembroke«(1592), in ▷»Auspicante Jehova. Maries Exercise«(1597), in ▷»Wits Trenchmour«(1597).

Kuskop kam zu dem Schluss, dass Breton am Hof von Mary Sidney(Herbert), Countess of Pembroke, eine besondere Stellung eingenommen haben müsse**:** In den Lady Pembroke vor 1602 gewidmeten Gebetsammlungen und Novellen machten sich Bretons Neigung zu moralisierenden Allegorien und stärkere euphuistische[280] Einflüsse bemerkbar. In dem Bestreben nach Vergeistigung jener verzehrenden Leidenschaft, die Breton an Mary Sidney gefesselt haben müsse, so Kuskop, äußere sich weniger die an die platonische Seelenlehre anlehnende Liebesauffassung seiner Zeit als Bretons Bewusstsein über die Unrechtmäßigkeit seiner Verbindung. Allerdings ließe sich Bretons Melancholie weniger durch den Abbruch seines Verhältnisses zu Lady Pembroke als durch seine »biografische« Misere erklären.

Wodurch Breton schließlich die Gunst Mary Sidney's verlor, so Grosart in der Einleitung zu der Gesamtwerkausgabe, sei nicht klar auszumachen (»*not looking well to his way,* [he] *fell so deep down into a saw-pitte, that he shall repent the fall while he liues*«). Breton müsse sich zu Worten oder Handlungen habe hinreißen lassen, die es Mary Sidney zur Pflicht machten, ihren Günstling fallen zu lassen. Man könne aber mit noch größerer Wahrscheinlichkeit vermuten – namentlich wenn man die Beziehungen Bretons zu Mary Sidney nicht als rein platonisch annimmt –, dass er sich durch einen Akt der Untreue ihre Neigung verscherzt habe. Die Worte »*for never since to presume but in prayers to think on his faire Princesse*« ergeben Hinweise in diese Richtung. Samuel Blumenfeld nimmt an, dass William Herbert, geboren am 8. April 1580, als einer der Söhne Mary Sidneys der Beziehung zu Marlowe 1579 entsprungen sein dürfte; ihm wurde später zusammen mit seinem Bruder Philip die »First Folio« zugeeignet).

Indiz 7: »The Phoenix Nest«[281] ***This mortal life as death is tride, and death gives life, and so he di'de,***

Eine der frühesten zeithistorischen Dokumente und »poetischen« Auseinandersetzungen Marlowe's mit seiner »Lebenskatastrophe« hat sich wahrscheinlich –

[280] Schwulstige.

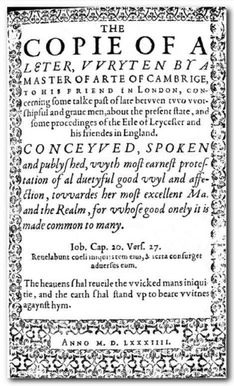
[281] Renascence Editions**:** The Phoenix Nest, **:** http://www.luminarium.org/renascence-editions/phoenix.html,. Original bei EEBO (Early English Books online)**:** http://eebo.chadwyck.com/home.

bald nach seiner „öffentlichen“ Auslöschung – in dem Gedichtband »The Phoenix Nest« (1593) niedergeschlagen. Dass es sich bei dem anonymen Verfasser von Phoenix Nest (»**R.S.**«) um Nicholas Breton gehandelt haben muss, lässt sich aus Bretons zuvor gedrucktem »The Pilgrimage to Paradise(1592)« und aus anderen Werken Bretons z.B.»Britons Melancholike Humours(1600)« ableiten**:** hier wird vielfach »Phoenix Nest« und »Phoenix«[Philip Sidney] thematisiert. Die 14 poetischen Abhandlungen in »The Phoenix Nest« dürften stets von demselben Autor stammen, allerdings unter verschiedensten Pseudonymen. Der Autor verbrämt mit dem Traktat »The dead mans Right(1593)« geschickt, nur Eingeweihten erkennbar, seinen Untergang mittels der ihn 1593 verunglimpfenden Pamphlete (»*Libels*«), indem er seine Verfemung hinter den historischen Ereignissen des Rufmordes von Robert Dudley, Earl of Leicester, (»**Leicesters Commonwealth**« 1584) verbrämt.

Die in »Polimanteia« (1595) erhobenen Vorwürfe gegen Staat und Kirche (Indiz 12,s.S.486) nimmt er in »Phoenix Nest« vorweg**:**

> *»Did* ***he*** *euer assume vnto himselfe anie vaine or vnlawfull tytle, or was vnsatiate of rule? Did* ***he*** *purchase his honors otherwise than by his vertues, or were they so extraordinarie, as nowe or in times past they haue not beene equaled in others inferior vnto him in condition of birth, and more in desart? If not? I maruell the father of this pestilent invention blush not as red as his cap, and his children be not ashamed of his falsehood.«*

Das Traktat in »**Phoenix Nest**« über das Recht des Verstorbenen »The dead mans Right(1593)« kreist vollständig um den kardinalen Vorwurf der verleumderischen volksaufwiegelnden Plakate (Libels), die Marlowe an den Galgen geliefert hätten, hätte man ihn nicht zu seiner Lebensrettung durch Todesvortäuschung aus dem öffentlichen Blickfeld entfernt und mit neuer Identität ausgestattet. Marlowe verbarg sein Anliegen — ähnlich wie bei Clarke, Southwell oder Overbury — hinter einer historischen Parallelsituation, der Verleumdung des ehrenwerten Earl of Leicester, Robert Dudley (»**Leicesters Commonwealth**«*)*, von der sich dieser bis zu seinem Tode (1588) nicht mehr erholt hatte. Aus »The dead mans Right« « in the **Phoenix Nest** (1593) von Nicholas Breton


THE
COPIE OF A
LETER, VVRYTEN BY A
MASTER OF ARTE OF CAMBRIGE,
TO HIS FRIEND IN LONDON, concerning some talke past of late betvven tvvo vvorshipful and graue men, about the present state, and some procedinges of the Erle of Leycester and his friendes in England.
CONCEYVED, SPOKEN
and publyshed, vvyth most earnest protestation of al duetyful good vvyl and affection, tovvardes her most excellent Ma. and the Realm, for vvhose good onely it is made common to many.
Iob. Cap. 20. Vers. 27.
Reuelabunt coeli iniquitatem eius, & terra consurget aduersus eum.
The heauens shal reueile the vvicked mans iniquitie, and the earth shal stand vp to beare vvitnes agaynst hym.
ANNO M. D. LXXXIIII.

sog. »Leicesters Commonwealth«. Verleumderische Attacke eines anonymen Autors auf Robert Dudley-1584

> ▹*how* ***wicked Libellors*** *haue most odiouslye sought the slander of our wise, graue, and Honorable superiours*
> ▹*diuulging* ***defamatorie Libels****, so full of immodest railings and audacious lies, as no indifferent Reader but may easily discouer their envie, and iudge of the veritie*
> ▹*…. men irritated to envie by the instruments of* ***those libellors,*** *being without feare*

of controlment, sith his death are become ouer scandalous and at too much libertie.
*▷wherewith the **capitall and cardinall Libellor** of them all hath cunninglie infected the ignorant that knew not the state of **his** honors:*
*▷whereof **the Libellor** could not be ignorant, but that too much yeelding to his malice, he sought to slaunder this notable testimonie of his Excellencie.*
*▷…exasperating their naturall Prince and superiour Magistrates by rebellious and **seditious Libels.** These be the true tokens of an aspiring minde, whose nature is to hinder by malice, where it can not hurt by power.*
*▷I would proceede more …. effectually in answere of **their poisoned Libels:***

Andere Gedichte in »The Phoenix Nest« wie »An Elegie, or Friends Passion, for his Astrophill« lassen erahnen, dass die Königin (»*dame of state*«) um das Komplott wusste und dass Marlowe »formal« starb, um weiterzuleben (»*This mortal life as death is tride, and death gives life, and so he di'de*) (s.auch Wintermärchen, Indiz 22, s.S.404f)

Indiz 8: ***Francis Bacon***

In Bretons späteren Jahren habe, so Kuskop, Francis Bacon entschieden auf ihn eingewirkt. In Anlehnung an Bacons »Essays«[282] schrieb Breton seine »Characters upon Essaies«[283]. Die Anregung dazu verdanke er Francis Bacon, dem er das Werk zugeeignete. Über das Verhältnis dieses Werkes zu den Bacon'schen Essays, die Breton in einer der Ausgaben (1612, 1613 und 1614) vorgelegen haben müssen, spricht er sich in seiner Widmung näher aus. Breton –so Kuskop– sei offenbar »bestrebt gewesen, dem Werke Bacons nur den Geist zwangloser, unmethodischer Reflektion, nicht aber irgendwelche Gedanken und Einfälle zu entlehnen.« In der näheren Ausführung seiner »Characters« weiche Breton insofern von seinem Vorbild ab, als er sich aller Gelehrsamkeit enthalte, auf alles Zitieren verzichte und sich überhaupt möglichste Einfachheit und Verständlichkeit auferlegt habe. Diese Erkenntnisse passen zu den Einblicken in die Wertschätzung und Freundschaft zwischen Tobie Matthew und Francis Bacon (s. T.Mathew S.571, Indiz 3 S.574), die sich aus ihrem Briefwechsel ableiten lässt. Dass ein Briefwechsel in der ausgedehnten Korrespondenz Bacon's mit einem Dichter Breton auffälliger Weise nie nachgewiesen werden konnte, unterstützt die Annahme, dass Breton [ähnlich wie Shakespeare] ein rein »literarisches Pseudonym« darstellte, während tatsächliche Korrespondenzen mit dem "realen" Tobie Mathew erfolgten.

Indiz 9: ***»the massacre in Paris can be your witnesse for that truth«***

In Bretons Dialog »Wits Trenchmour« lässt der »*Scholler*«[Marlowe] durchblicken, dass er einst Zeuge der »Bartholomäusnacht« (1572 Paris) war.

»In another Country quoth the Scholler, I saw one yeere such bloodshed, that there

282 Francis Bacon: Essays. http://archive.org/stream/essaysfrancisbaooscotgoog#page/n8/mode/2up
283 Nicolas Breton: Characters upon Essaies, in: The works in verse and prose of Nicholas Breton, NewYork 1966; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/worksinverseando1grosgoog#page/n359/mode/1up

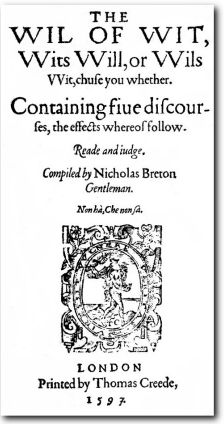
*hath been warres there euer since. Alas quoth the Angler, the massacre in Paris can be **your witnesse** for that truth: where the deuill and the Pope made the Duke of Guise the chiefe murtherer.«*

Es wurde bereits dargestellt, dass Marlowe, der das Stück »Das Massaker von Paris« schrieb, an der der Europareise von Philip Sidney[Bruder von Mary Sidney] als junger Page teilgenommen und während der Bartholomäusnacht am 24. August 1572 in Paris in der englischen Botschaft verweilt haben dürfte (S.558, auch Coriolanus, Indiz 11, S. 555). Diese Passage kann als Indiz hierfür erkannt werden.

Indiz 10: ***Macchiavell....treades the way but to his owne destruction***

In auffallend vielen Werken Bretons (▷»Pasqvils Fooles-Cap«, ▷»Pasqvils Madcap«, ▷»The hate of treason«, ▷»A dialogue full of pithe and pleasure«, ▷»Grimellos fortunes«, ▷»Fantasticks«, ▷»Machivells Dogge«, ▷»The uncasing of Machivils instructions to his sonne«, ▷»Grandsire graybeard. Or Machiauell displayed«) setzt sich Breton mit dem Vorwurf auseinander, dass er Macchiavell seinen Untergang verdanke. Eine ähnliche scharfe Anklage wurde in »Polimanteia« beschrieben (»Polimanteia« Indiz 5, s.S.481). Die so häufige »Geißelung« Machiavells lässt erkennen, dass Breton sich in seiner Gleichsetzung mit Machiavell als ein Prügelknabe der Gesellschaft empfunden hat. Es ist im Hinblick auf Nicholas Breton nicht bekannt – anders als bei Marlowe –, dass er mit Macchiavell gleichgesetzt und so genannt wurde. Ein Beispiel aus »Pasqvils Fooles-Cap« (1600):

»Hee [Pasqvil, Breton] *that of **Machavill** doth take instruction*
To manage all the matters of his thought;
*And **treades the way but to his owne destruction.***
Till late Repentance be too dearely bought,
Shall finde it true, that hath beene often taught:
As good be Idle as to goe to schoole,
To come away with nothing but the Foole.«


THE
WIL OF WIT,
Wits Will, or Wils
VVit, chuse you whether.
Containing fiue discourses, the effects whereof follow.
Reade and iudge.
Compiled by Nicholas Breton Gentleman.
Non hà, Che non fà.
LONDON
Printed by Thomas Creede,
1597

Nicholas Breton
»The Wil of Wit«(1597)

Indiz 11:» ***The Will of Wit***«[284]

Die fünf Diskurse in Breton's »The Will of Wit«[285] (1597) können nicht unabhängig von Marlowe[alias Shakespeare] geschrieben worden sein. In bezeichnender Art klären die nur mit Initialen gekennzeichneten »C.A.« und »W.S.«[286][William Shake-

[284] Nicolas Breton: The Will of Wit; Onlineversion, in: The works in verse and prose of Nicholas Breton, NewYork 1966; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/worksinverseando1grosgoog#page/n47/mode/1up

[285] U. a. mit folgenden Diskursen: 1) A pretie and wittie discourse betwixt Wit and Will, 2) The Authors Dreame, 3) The Scholler and the Souldiour, 4) The Praise of virtous Ladies (the praise of a woman). 5) A dialogue between Anger and Patience..

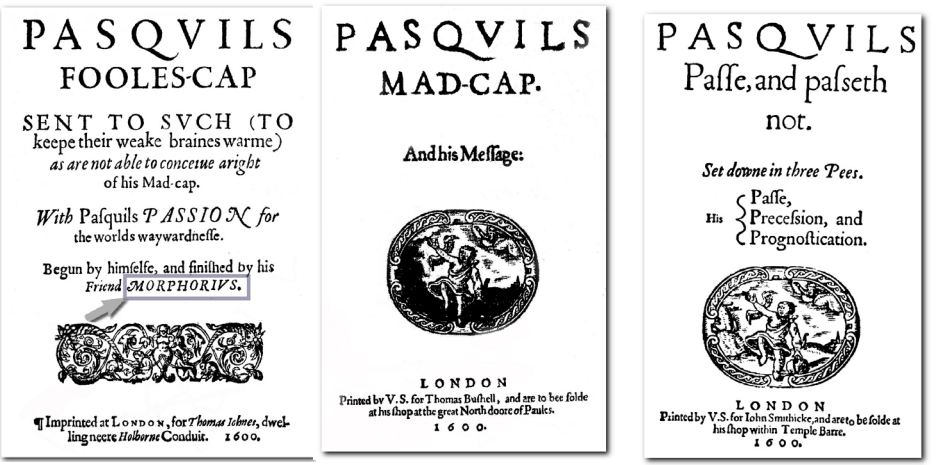
[286] Experten gehen irrigerweise davon aus, dass W. S.(William Shakespeare) Breton eine Zueignung

speare?] in den Eingangsgedichten den Leser über den wahren Autor »*Ad lectorem, de Authore*« auf.

W.S. fragt den Leser, was ein Will[iam] ohne Geist und Verstand sei (»*what is a Will without a good Wit?«)* oder was ein Verstand (»Wit«) ohne den rechten Will[iam] sei (»*or what is Wit, without good Will?«).* Ausgedehnte Wortspiele um »Will« (mit Groß- oder Kleinschreibung) erinnern an Shakespeare's Sonett 135 (s.S.206), so das Doppelspiel zwischen »*good Wit*« und »*without good Wit*«, wenn er mit der Feststellung fortfährt, beide stimmten [mit ihren Namen] so überein (»*The one the other doth so fit*«), dass eigentlich beider Namen nur von Übel seien (»*as each one can be but ill*«). Da müsse man mithilfe seines Verstandes (»*by helpe of Wit*«) Bretons Streben betrachten (»*For proofe, behold good Bretons will*«), was er mit Hilfe seines Geistes geschrieben habe (»*by the helpe of Wit, what it hat writ*«). Dies sei ein Werk, das nicht von einem einfachen Verstand kommen könne (»a *worke not … such as shewes a simple Wit«).* Solch ein Verstand und solch ein William hätten Erfolgreiches geleistet und seien nicht von Übel (»*ill*«).

Pasqvills Narrenkappe (»Fooles-Cap«)

Dass Breton ein Pseudonym von Marlowe[alias Shakespeare] gewesen ist, konnte ohne das Wissen von der »Einheit« dieser Personen zu keiner Zeit in Betracht gezogen werden. In Bretons »Pasquinaden« (»**Pasquils Fooles-Cap**«, »**Pasquils Mad-Cap**«, »**Pasqvils Passe, and passeth not**« und weiteren[287]) sprechen die Textinhalte



Vers-Satiren von Nicholas Breton (1600)

schrieb. Dies ist im Kontext mit dem anderen Gedicht nicht logisch und akzeptabel. Plausibel ist, dass der Autor W. S.als ein irreführendes Pseudonym verwendete.

287 Anonym: »Pasquils Jests...« (1604) - Cornu-copiae Pasquils night-cap (1612) - Anonym: »Pasquils Palinodia«(1619)

recht eindeutig für diese Annahme. Wenn der Autor unter der Narrenkappe in »Pasquils Fooles-Cap« über den Tor (»*fool*«), die Narreteien und Verrücktheiten schreibt (er beginnt die Mehrheit der Sonette mit »*Hee that …*«), meint er fraglos sich selbst. Wenn er über Pasquils »Irrsinn« (»*Mad-cappe*«) reimt, meint er sein wahnwitziges »Double« (Shakspere). Und wenn er die Stanzen mit »*Shee that …*« beginnt, meint er in aller Regel die Königin. Es seien beispielhaft einige Indizien (13-21) aus »Pasquils Fooles-Cap« und aus »Pasquils Mad-Cap« betrachtet.

Indiz 12: »***Hee that in Libels takes delight to write***« (Strophe 44)

Marlowe muss 1593 an der textlichen Konzeption der für ihn verhängnisvollen »Dutch Church Libels« S. 588f), die in Gedichtform gehalten und mit Tamburlaine unterzeichnet waren, beteiligt gewesen sein *(»Hee that in Libels takes delight to write«).* Die Beteiligung kann als ein Eingeständnis seiner Schuld gewertet werden**:** Hierin lag die Ursache der »gesetzeskonformen« Anklage gegen ihn wegen Hochverrats und Volksaufwiegelung. Er habe nicht ausreichend bedacht, wen er mit seinen Texten verleumdete[die Königin] (»*And cares not whom hee wickedly defame … the Honour of an Honest Name*«). Die Vorwürfe gegen ihn zeigten ihm in London im Mai 1593 in verdrießlicher Weise die Fratze der Verachtung (»*but pievishly will shewe a baggage spite*«) und brachten ihm zugleich die Anklage der Todesstrafe wegen Hochverrats (»*Treason*«), Volksaufhetzung (»*Sedition*«) und Aufruhr (»*Rebellion*«) ein und bewirkten, mehr als der Vorwurf der Häresie, seine todesbedrohliche Lage. Er gibt sich dafür die Schuld (»*What shall I say, that hee is much to blame?*«), ebenso wie für seine nutzlosen Einbildungen (»*Yea and so much, as for his idle vaines*«). Als Strafe verdiene er mit Recht ein Narrenkappe (»*Hee well deserves the Fooles-cappe for his paines«).*

Strophe 44 aus Nicholas Bretons »Pasquils Fooles-Cap«(1600)

*»Hee that in **Libels** takes delight to write,*
And cares not whom hee wickedly defame;
But pievishly will shewe a baggage spite.
*To touch the Honour of an Honest Name***:**
What shall I say, that hee is much to blame?
Yea and so much, as for his idle vaines
Hee well deserves the Fooles-cappe for his paines.«

Indiz 13: »***When from the Gallowes it is but a skippe***« (Strophe 54)

Marlowe beherrschte »nebenher« Jurisprudenz (»*Hee that doth take the lawe but as a least*«). Als Stipendiat sollte er gehängt werden (»*And will be hangd but for good fellowshippe«).* Er hatte nicht darüber nachgedacht, dass der Strick nicht beneidenswert (»*And thinkes it nothing to be halter blest*«) und der Galgen nur einen (Katzen-)Sprung entfernt sei (»*When from the Gallowes it is but a skippe*«). Man könne ihn aus Wut oder Zorn aber doch nicht [einfach] aufhängen (»*Oh, let him not in anger hang the lippe*«). Er war ein Tor, den man des Zeitgeistes wegen hängte (»*He was a Foole, that hangd for fashion sake*«).

»Hee that doth take the lawe, but as a least.
And will be hangd but for good fellowshippe.
And thinkes it nothing to be halter blest,
When from the Gallowes it is but a skippe:
Oh, let him not in anger hang the lippe.
If by desert thus due reward hee take;
He was a Foole, that hangd for fashion sake.«

Strophe 54 aus Nicholas Bretons »Pasquils Fooles-Cap«(1600)

Indiz 14: »***Thieves are hangd before they come to age***« (Strophe 11)

Der Dichter, auf den seine Zeitgenossen unter »Terence« (Terentius) anspielten, war sich bewusst, dass seine Theaterstücke wegen der darin vorkommenden Gauner, Narren, Aufschneider, Huren (»*The Knaue, the Foole, the Swaggerer, and the Whore*«) beliebt und gefragt waren (»*Terence his Plaies are too much in request*«). Er verschleiert dies, indem er sie den Figuren Gnato, Thraso, Lais und anderen von Terentius[288] (in dessen Stück »Eunuchen«,Akt IV, Szene 7) unterschob, worüber er sich nur so weit auslassen wolle, als dass dies Wächter am Eingang der Hölle seien (»*But ware the dogges that keepe the Divels dore*«), die ihren Teil auf der Weltbühne spielten (»*So play their parts vpon the worldly Stage*«). Diebe, noch jung an Jahren, hänge man [einfach] auf (»*That thieves are hangd before they come to age*«). Hier muss sich Marlowe gemeint haben, für einen unabhängigen Breton kann dieses Gedicht keine Grundlage abgeben. Man erinnere sich an den mythischen Dieb »Autolicus« im »Wintermärchen«, mit dem sich der Dichter selbst darstellte (s.S.390ff.) oder an den »*theefe*« in »The Famous Victories of Henry V«)

*»**Terence** his Plaies are too much in request.*
The Knaue, the Foole, the Swaggerer, and the Whore,
Thraso and Gnato, Lais and the rest
Of all the crue[289] (that I dare say no more;
But ware the dogges that keepe the Divels dore)
So play their parts vpon the worldly Stage,
*That **thieves are hangd before they come to age**.«*

Strophe 11 aus Nicholas Bretons »Pasquil's Passion«(1600)

Indiz 15: »***Silver Cuppes disgraced by a Canne***«(Strophe 13)

Der stolze, von sich so überzeugte Marlowe[alias Shakespeare] dürfte seine »Behandlung« als »Dummkopf« nur schwer ertragen haben (»*To see a Wise man handled like a Foole*«) ebenso wie die Tatsache, dass man sein »Pendant«, den Emporkömmling Shakspere, als einen anständigen Mann überhöhte (»*An Asse exalted like a proper man*«). Er vergleicht ihn mit sich selbst und seiner Situation: hier würde eine kleine »Pfütze« wie ein großes »Bassin« gewürdigt (»*To see a Puddle honour'd like a Poole*«), eine alte blinde Gans schwämme mit einem Schwan um die Wette (»*An old blinde Goose swimme wagers with a Swan*«) oder ein silberner Becher werde durch Gebrauch einer Büchse entehrt (»*Or Silver Cuppes disgraced by*

[288] Quelle: http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/inc-iv-78/0126/image?sid=5164672c623a405adc1f847f62071b3e

[289] Ist »*Crue*« ein Druckfehler? Müsste es »*Cruel*« oder »*Crude*« heißen?

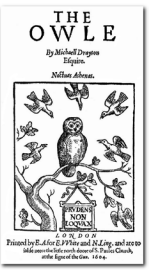
a Canne«), wer würde sich nicht über einen solchen Lauf der Dinge grämen? (»*Who wold not grieue that so the world, should go?*«) Wer könne da noch helfen, wo alles so sei, wie es sei (»*But who can helpe it, if it will be so?*«)?

Shakespeare gebrauchte in »Wie es euch gefällt« dasselbe Bild, wenn Touchstone gegenüber William erklärt, wer der wahre Dichter sei (s.S.328**:** »*that drink being powr'd* ***out of a cup into a glasse,*** *by filling the one, doth empty the other. For all your Writers do consent, that ipse is hee***:** *now* ***you are not ipse, for I am he***«).

»*To see a Wise man handled like a Foole*
*An Asse exalted like a proper man***:**
To see a Puddle honour'd like a Poole
An old blinde Goose swimme wagers with a Swan,
Or ***Silver Cuppes disgraced by a Canne:***
Who wold not grieue that so the world should go?
But who can helpe it, if it will be so?«

Strophe 13 aus Nicholas Bretons »Pasquil's Passion«(1600)

Indiz 16: »*An Owle will neuer haue an Eagles flight*«



Identische Embleme auf Michael Draytons »The Owle« 1604(links) und George Withers Emblem-Gedicht Buch II/1, 1635 (rechts)

Der Dichter weiss, dass alles vergebens sein wird (»*No, no, alas it is in vaine for mee*«), seine Augen könnten ihm nie mehr dazu verhelfen, dass sie sich am (Tages-)Licht erfreuten (»*To helpe the eyes, that ioy not in the light*«). Er, der darauf eingeschworen war, niemals wieder auf seine alte Identität zu schauen (»*Hee that is sworne that hee will neuer see*«), er dürfe zwar ein Bussard sein mit verblendeter Sicht (»*Let him play Buzzard, with his blinded sight«),* oder eine Eule (»*an owle*«), die niemals den Flug eines Adlers erleben werde (»*An Owle will neuer haue an Eagles flight«).* Er, von seinem Verstand und Geist so überzeugt, (»*Hee, that is once conceited of his Wit«),* müsse an seiner Torheit zugrunde gehen, dafür gäbe es keine Hilfe (»*Must die of folly***:** *ther's no helpe for it«).*

[Strophe 14 aus Nicholas Bretons »Pasquil's]Passion«(1600)

»*No, no, alas it is in vaine for mee.*
*To helpe the eyes, that ioy not in the light***:**
Hee that is sworne that hee will neuer see.
Let him play ***Buzzard****, with his blinded sight.*
An Owle *will neuer haue an* ***Eagles*** *flight;*
Hee, that is once conceited of his Wit*,*
*Must die of folly***:** *ther's no helpe for it*«

Titelemblem von »The Owles Almanacke« -Anonymer Autor, 1618

Marlowe muss sich in der Verborgenheit seiner

Anonymität zeitlebens mit dem Bild des Nachtvogels, der Eule verglichen haben. Das Michael Drayton zugeschriebene Versepos »**The Owle**« (1604) ist dem Emblem[samt Gedicht] George Withers[290], s.Faksimiles) sehr ähnlich**:** Es stützt die Gewissheit, dass neben Wither (S.589ff) auch Drayton (S.607ff) eine Tarnidentität Marlowe's war, wie auch der ***anonyme*** Autor der Londoner Sozialsatire »The Owles Almanacke«(1618-s.Titel-Emblem S.559)

Indiz 17: »***Who neuer learned any other arte***«

Wenn der Autor unter Pasquils »Mad-Cap« über Dummheit und Idiotie schreibt (»*Hee that …«),* meint er damit sein »Double«, seine »Attrappe«[Shakspere], die ihn nach außen maskiert. Vor seinen Karren brauche man nur einen armen Bauern zu spannen (»*Take but a peasant newly from the Cart«)*, der nur von Pudding, Bohnen und Erbsen lebe (»*That only lives by Puddings, Beanes, and Pease*«), der nie eine andere Kunst erlernt habe (»*Who neuer learned any other arte«),* als sein Vieh auf die Weide zu führen (»*But how to driue his cattle to the Leas«)*. Nach der Arbeit säße er und ruhte sich aus (»*And after worke, to sit and take his ease*«). Verstecke man jedoch seinen Hintern in einer goldenen Verkleidung(»*Yet put this Asse into a golden hide*«), würde er zu einem stattlichen Gemahl aufgeputzt (»*He shall be Groome unto a handsome Bride«).*

Hier wird allegorisch von einer unbedarften Person[Shakspere] gesprochen, die die goldene Leiter hinauffiel, obwohl sie von jeglicher Kunst unbeleckt war. Die Bezeichnung »*never learned any other arte*« erinnert an die Kennzeichnung von Shakspere durch Ben Jonsons (»*that Shakespeare wanted arte*«, s.S.110).

»Take but a peasant newly from the Cart,
That only lives by Puddings, Beanes, and Pease.
Who neuer learned any other arte.
But how to driue his cattle to the Leas,
*And after worke, to sit and take his ease***:**
Yet put this Asse into a golden hide,
He shall be Groome unto a handsome Bride.«

Strophe 40 aus Nicholas Bretons »Pasquils Mad-Cappe«(1600)

Indiz 18: »***If he can cleerely cover his deceite***«

Der Dichter lässt unumwunden erkennen, dass man (statt seiner) ein Schlitzohr[Shakspere] mit einer gaunerhaften Glatze nahm (»*Take but a Rascall with a rogish pate*«), der nur seine Einnahmen verwalten könne (»*Who can but onely keepe a counting-booke*«). Diese seien so angewachsen (»*Yet if his reckning grow to such a rate*«), dass er damit den goldenen Fang gemacht habe (»*That he can angle for the golden hooke«).* So sei die Angelegenheit (die [ursprüngliche] Vereinbarung, ihn [Marlowe] zu maskieren) von ihm missverstanden (»*How euer so the*

290 In »A Collection of Emblems« – hier Buch II/1, s.auch Buch II/17, III/ 34, IV/45

matter be mistooke«). Würde es ihm[Shakspere] gelingen, seine Täuschung unaufgedeckt zu halten (»*If he can cleerely cover his deceite*«), so werde er (später einmal) für einen Mann von hoher (Ein-)Bildung gehalten (»*He may be held a man of deepe conceite*«). - In diesem Gedicht verbirgt sich die ganze Verärgerung Marlowe's darüber, wie man eine unbedarfte, leibhaftige »Attrappe«[Shakspere] vor ihn setzten konnte, von der er ahnte, dass man sie später einmal statt seiner für den Dichter, halten würde.

Strophe 41 aus Nicholas Bretons »Pasquils Mad-Cappe«(1600)

*»Take but **a Rascall with a rogish pate.***
Who can but onely keepe a counting-booke,
Yet if his reckning grow to such a rate.
That he can angle for the golden hooke.
How euer so the matter be mistooke.
If he can cleerely cover his deceite,
He may be held a man of deepe conceite.«

Indiz 19: »***His word may passe yet for an honest man***«

Jeder solle selbst herausfinden, wer jener Gauner sei, der als Schurke geboren und ausgebrütet wurde (»*Finde out a Villaine, borne and bred a knaue«),* der niemals je wusste, was sich für einen Aufrichtigen geziemt (»*That neuer knew where Honesty became*«), ein versoffener Lump und ein hündischer Sklave (»*A drunken rascall and a dogged slaue*«), der seinen Verstand nur für seine Verruchtheit gebrauche (»*That all his wittes to wickednesse doth frame*«) und der unverschämt und schandhaft lebe (»*And onely lives in infamy and shame*«). Sobald dieser[Shakspere] aber an die vergoldete (ertragreiche) »Schreibfeder« denke (»*Yet let him tincke vpon the golden Pen*«), ließe man sein Wort für einen ehrenwerten Mann durchgehen (»*His word may passe yet for an honest man*«)..

Strophe 42 aus Nicholas Bretons »Pasquils Mad-Cappe«(1600)

»Finde out a Villaine, borne and bred a knaue.
That neuer knew where Honesty became,
A drunken rascall and a dogged slaue.
That all his wittes to wickednesse doth frame,
And onely lives in infamy and shame;
Yet let him tincke vpon the golden Pen.
His word may passe yet for an honest man.«

Indiz 20: »***The difference twixt the bodie and the minde***«

Der Dichter deutet an, dass ein Maler gegen Entgelt ein Gesicht eines Menschen malen könne (»*Say, Coyne can make a Painter draw a face*«), aber was immer er auch tue, er könne dem Kopf kein Leben »einhauchen« (»*He cannot giue it life, doe what he can«).* Auch wenn dem Maler äußerlich eine anmutige Gestalt gelänge (»*And though that Coyne can giue an outward grace*«), so könne das Gesicht aus einem Schurken doch keinen anständigen Menschen machen (»*It cannot make a knave an honest man«)*, es könne so etwas nicht vortäuschen (»*It cannot turne the cat so in the*

pan«[291]). Nur der, der Bescheid wisse, werde den Unterschied zwischen dem Körper und dem Geist leicht herausfinden (»*But he that hath his eyes may easily finde the difference twixt the bodie* [Shakspere] *and the minde*[Shakespeare]«).

Das ist eine der vielen Metaphern, mit der Breton (alias Marlowe/Shakespeare) die Menschen auf die Spaltung seiner Identität aufmerksam macht. Wie ließe sich »*the difference twixt the body and the minde*« für einen eigenständigen Dichter Breton um 1600 ansonsten begründen?

Strophe 33 aus Nicholas Bretons »Pasquils Mad-Cappe«(1600)

»Say, Coyne can make a Painter draw a face,
*He cannot giue it life, doe what he can***:**
And though that Coyne can giue an outward grace.
It cannot make a knave an honest man.
*It cannot turne the cat so in the pan***:**
But he that hath his eyes may easily finde
The difference twixt the bodie and the minde.«

Indiz 21: »***not wealth can make an ape a man***« … »***one that is for money solde***« Der reich gewordene »Schurke« ([Shakspere],»*The wealthy Beggar with his golden bagges*«), werde trotz all seines Geldes dennoch ein Schurke bleiben (»*Is yet a Beggar, maugre all his golde*«). Ein erhabener, tugendhafter Mensch [Marlowe/alias Shakespeare] hingegen, wenn auch arm gekleidet (»*And noble Vertue, though it be in ragges«),* verdiente, einen ehrenhafteren Platz einzunehmen (»*May well deserve a better place to holde*«) als mancher, der für Geld gekauft wurde (»*Then many a one that is for money solde*«). Reichtum könne aus einem Affen keinen Mensch machen (»*And tis not wealth can make an ape a man*«). Man brauche ihn ja nur nackt auszuziehen (»*Cut out his coate the best way that you can*«).

Strophe 59 aus Nicholas Bretons »Pasquils Mad-Cappe«(1600)

»The wealthy Beggar with his golden bagges.
Is yet a Beggar, maugre all his golde;
And noble Vertue, though it be in ragges.
May well deserve a better place to holde
*Then many a one that is for money solde***:**
And tis not wealth can ***make an ape a man.***
Cut out his coate the best way that you can.«

Aus George Withers »A Collection of Emblemes«, 1635 Buch 1/14(Quid si sic Was,wenn so)

Shakspere dürfte für seine Mitwirkung an dem Komplott zeitlebens honoriert worden sein. Auf diese Weise wird der Wohlstand, den er in Stratford entwickeln konnte, verständlich.

Das Gedichtemblem George Withers (»...*An Ape will never be a Man*« s.Faksimile)

[291] »*To turn a cat in the pan*« bedeutet »*to be a traitor or a tumcoat*«. In einem Essay über die List (»*cunnings*«) sagt Francis Bacon**:** »*There is a cunning which we in England call the turning of a cat in the pan which is, when that which a man says to another, he lays it as if another had said it to him.*«

wiederholt die Diktion von Breton (*By making showes, of what they never were. For, in* ***their borrow'd Shapes,*** *I know those Men, and* ***(through their Maskes)*** *such insights of them have;…Tis* ***like an Ape,*** *in Human-Vestments clad, which when most fine, deserveth most disdaine..).* Man ist an die »Maske« des Droeshout Portraits Shakspeare's erinnert (s.S.69)

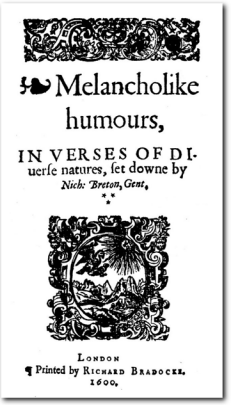
Indiz 22: ***Looke here on BRETONS Worke, the master print*** - Ben Jonson

Der »Kronzeuge« und »First-Folio«-Laureat Ben Jonson hat auffälliger Weise Shakspeare zu dessen Lebzeiten nie erwähnt oder sich lobend über ihn geäußert. In Nicholas Bretons »**Melancholike Humours**«(1600)[292](s.Bild) hingegen hat er für ihn eine Zueignung geschrieben, in dem er dessen Werk in höchsten Tönen als Meisterwerk lobt und sich über die Perfektion des Meisters auslässt. Dieser Gegensatz kann nur damit erklärt werden, dass er wusste, wer mit Breton und wer mit Shakspere gemeint war. Wenn manches ironisch erscheine, dichtet Jonson, solle man darüber zwinkern. Das Verschulden liege nicht in dem Gegenstand, sondern auf Seiten des Betrachters. Denn bei Betrachtung der listigen Verse aus einer gewissen Distanz lasse die verwendete Perspektive keine Zensur zu. Die Ironie des Texts lässt erkennen, dass Jonson um die Identität Bretons wusste.

»In Authorem (inBretons: »Melancholike« Humours, 1600)
(…)*Looke here on BRETONS Worke,* ***the master print:***
Where, ***such perfections to the life doe rise;***
If they seeme wry, to such as looke asquint.
The faults not in the object, but their eyes.

For, as one comming with a laterall viewe
Unto a cunning piece wrought perspective,
Wants facultie to make a censure true:
So with this Authors readers will it thrive:

Which, being eyed directly, I divine
His proofe their praise, will meet, as in this line.
Ben: Iohnson.«


Melancholike
humours,
IN VERSES OF DI-
uerſe natures, ſet downe by
Nich: Breton, Gent.
LONDON
¶ Printed by RICHARD BRADOCKE.
1600.

Nicholas Breton »Melancholike Humours«, 1600

Warum hat Ben Jonson auf Shakspere zu seinen Lebzeiten nie solch eine Eloge geschrieben?

Indiz 23: »***I resolved to shake of my Shake-ragges***«

In Bretons Essay »I pray you be not angry«[293] (1605) geht es in einem Dialog zweier Reisender (Fabio und Fernuro) darum, wie man es im Leben anstellen müsse, um

[292] The works in verse and prose of Nicholas Breton, New York 1966, S.5, Onlineversion: http://www.archive.org/stream/worksinverseandoogrosgoog#page/n248/mode/2up

[293] Nicholas Breton: In pray you be not angry, in:, The works in Verse and Prose of Nicholas Breton, New York 1966, S.38ff; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/worksinverseando1grosgoog#page/n296/mode/2up

nicht in Zorn, Wut oder Ärger zu verfallen.

Fabio erzählt aus seinem Leben:

> *»(…) some few pitty mee, and few comfort mee, I resolved to **shake** of my **Shake-ragges**, and to retire my selfe unto some solitary place; …I betooke mee to a travelling life, rather to heare then to speake how the world went:«*

Hier wird ein Bezug zu der dichterischen Kunstfigur Shakespeare's hergestellt. Breton/Marlowe konnte bei seinen langen Auslandsaufenthalten den Namen Shakespeare abstreifen. Welch hundertfache »irrtümliche« Aufmerksamkeit wurde dem Begriff »**Shake-scene**« in allen Shakespeare-Biografien geschenkt (s.S.87ff.), um Shakespeare bereits 1592, also vor Marlowe's Tod, als Dichter existieren zu lassen. Über den »beziehungsreichen« Satz: »*I **resolved to shake of my Shake-ragges***« mit doppeltem Gebrauch des Wortes »*shake/Shake*« in Bretons Essay »I pray you be not angry« (1605) existiert keine Abhandlung oder Mutmassung seiner Bedeutung. Warum eigentlich nicht?

Thomas Shelton

Irgendwann während seiner langen Abwesenheit von England (zwischen 1597/?98 und 1603? mit Aufenthalten in Spanien, Irland, Dänemark?, Holland, Frankreich) dürfte Marlowe das literarische Pseudonym Thomas Shelton (1604/05?) erstmals verwendet haben.[294] Eine Liste von nachweisbaren finanziellen Bezügen in England weist aus, dass ein Thomas Shelton von 1609 bis 1611 regelmäßig »in diplomatischer Mission« für seine Tätigkeit als Überbringer von Briefen und Botschaften in die Niederlande honoriert wurde und mit dem Botschafter der Vereinigten Niederlande, Sir Ralph Winwood, in Den Haag in Verbindung stand.

Über die Zeit zwischen 1613 und 1614 lassen sich aus einem Briefwechsel zwischen einem Thomas Shelton und dem englischen »Botschafter« in Brüssel, William Trumbull[295], dem Älteren, verschiedene Zusammenhänge aufklären. Zwischen 1598 und 1621 waren die »Spanischen Niederlande« (entsprechend etwa dem heutigen Holland, Belgien und Luxemburg) unter dem Regentenpaar Isabella Clara Eugenia, Tochter von Phillip II. und deren Gemahl Albrecht VII. von Österreich, vorübergehend selbstständig. Thomas Shelton muss sich in der Zeit zwischen 1612 und 1614 in Holland und Belgien aufgehalten haben. Im Sommer 1613 verließ er Brüssel, um Paris aufzusuchen. Es gelang ihm, William Trumbull zu überzeugen, für ihn ein Empfehlungsschreiben an Sir Thomas Edmondes, den

[294] Je länger man sich mit den literarischen Erträgen (Übersetzungen, Gedichten, Briefen, Prosatexten) von Thomas Shelton (T. S.) auseinandersetzt, umso mehr gewinnt man den Eindruck, dass er nie als reale Person, sondern nur als maskierendes Pseudonym existiert hat.

[295] Imran Uddin: William Trumbull, A Jacobean diplomat at the court of the Archdukes in Brussels, 1605/9-1625 Dissertationschrift, Leuven 2006; Onlineversion: https://lirias.kuleuven.be/handle/1979/796

englischen Botschafter in Paris, zu schreiben, aus dem man Aufschlussreiches über Shelton erfährt:

»(…) This gentleman, one **Thomas Shelton**, euer since your L; departure out of these countryes, hath frequented my company; and for that only cause, and the respect he hath shewed, towards his Majestie, and the State of England, … In religion he is otherwise then I coulde wish, but in a Section a good subject to his Majestie. The parte wherewith he is condemned, is **his learning, the Spanish tongue**, (wherein he excelleth) the French, and his **experyence in the world, the affairs of Ireland; do make him recommendable in all places among men of the best qualitye** … he nowe repaireth into France, with a purpose in Paris, or some other university, of that kingdome, … And his humble desyer of seruing your L: as his Majestie Ambr there, in any thing he may: hath kindled a zeal in him to be made knowne to your L: and to liue there in your L: fauor and good opinion. Your L: in granting this suit shall therby doe a deed of charity; and oblige him by all honest means to acknowledge your goodness towards him. I am sure **his carriage shall be as such as may free him from all imputation of oSence.** And he for his owne sake, and I for that grace, shalbe obliged to retribute our harte and thanckfullest acknowledgemente (…).«

Sheltons folgender eigener Brief vom 23. Oktober 1613 lässt eine Persönlichkeit vom Format des Dichters Shakespeare erkennen, wie man sie sich mit ihren Verpflichtungen und diplomatischen Aufgaben, als Überbringer von Botschaften zwischen England und europäischen Königshäusern vorzustellen hat, und der die spanische Sprache beherrschte:

»(…) now it onely occurs, that I informe you, wth my successe since that tyme: I haue by meanes of my cosen Henry Stanihurst fownd meanes to occomodate my selfe wth a gentleman, whr I haue my diet, & chamber gratis, and **I do teach hyme the Spanishe tongue** whilst I do expect a better fortune, I haue presented none of my letters yet, by reason I am so naked, I do entreate you most ernestly to write to Mr de Bealeau [ein Freund und regelmässiger Korrespondent von Trumbull] two or three words, to giue mee a 25. or 30tie florins to buy ablacke plaine sute, & wth wch I hope to haue that successe, that I shall neuer neede to trowble you any more, & withall I request you to get a fauour for mee, from Mr de Aguy, mayster of the accademy ther, to his brother Monsr de Beniomine, to informe hime, **how I speake the Spanishe tongue**, for he can gaine mee many schollers, & great acquaintance.«[23.Okt.1613]

Ein Brief vom 6. März 1613 spricht für Shelton als Übersetzer von »Don Quixote«, da er sich von Lord Walden, dem er 1612 die Übersetzung von »Don Quichote« zueignete, (»*Theophilus, Lord Howard de Walden, his most affectionate servitor*«) Versprechungen macht. Ein Auszug:

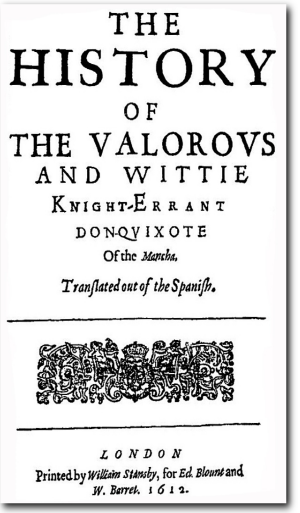
»I praye you haue a care to send mee my papers when you haue taken a coppie of them; & burne the bundle of letters that I lefte of mine in your custodie. As for mine owne affayres heere, I could neuer do any thing since I came to Paris, I neuer in my lyfe mette with a nacion of so omnipotent promises, & so impotent performance as the Frenche, they be all blathers, yielding nothing but winde, & therefore I am resolued yf I can get any means to enter into the trayne of any nobleman that traucyles **towards Spaine** or

Italie, to take that occasion of benefiting myself, seeing there is no hope for any stranger euer to rise … or yf ***you thinke fit, that I expect a pardon from England,*** *I will drive of tyme untill it may bee had, for I haue a greate hope, by* ***my Lord of Walden*** *meanes, to get some aduancement yf I were there.*« [13.März 1613]

In Shelton's Briefen ahnt man seine persönliche Situation, die es ihm nicht erlaubte, mit ausreichender Sicherheit und Schutz nach England zurückzukehren:

»*(…) half* ***desperate if I know any means how (to re)turn to England, I would go home if it might be done safely …*** *I have told you already what were* ***the things that might be objected in England against me****, and you know how desirous I was on all occasions since our acquaintance to show myself a true friend and subject to that crown.* ***Bethink you how I may go home safely and soon.*** *I only expect your answer to take a last resolution; and if I must go home accompany me with such letters as you think may do me good.*«

Auch wenn aus diesem Brief nicht hervorgeht, welches der spezifische Grund war, warum er nicht nach England zurückkehren konnte, so wird doch deutlich, dass ihm »von England und der Krone« Gefahren (Verhaftung?) drohten *(»desperate if I know any means how turn to England, I would go home if it might be done safely«),* solange ihm keine offizielle Begnadigung gewährt wurde. Wenn bis heute Shelton nur als ein unbekannt gebliebener Übersetzer von Cervantes »Don Quichote« überliefert wird, so mögen bereits diese Beispiele zeigen, dass eine nicht ausgelotete Problematik einer hochgebildeten englischen Persönlichkeit deutlich wird, mit Bezügen zur Marlowe-Shakespeare-Situation.


THE
HISTORY
OF
THE VALOROVS
AND WITTIE
KNIGHT-ERRANT
DON-QVIXOTE
Of the Mancha,
Translated out of the Spanish.
LONDON
Printed by William Stansby, for Ed. Blount and
W. Barret. 1612.

Titel der Erstübersetzung von Cervantes' »Don Quichote« ins Englische durch Thomas Shelton, 1612

Thomas Shelton als Dichter und Diplomat im Exil

Die Spur des »mysteriösen« Thomas Shelton muss aus verschiedenen Gründen mit der Identität Marlowe's/Shakespeare's in Verbindung gebracht werden. Die Parallelen gehen so weit, dass Francis Carr mit zahlreichen Argumenten[296], die nicht so abwegig sind, wie sie auf Anhieb erscheinen, sogar davon ausgeht, dass nicht Miguel Cervantes, sondern der Dichter mit Pseudonym Shakespeare der eigentliche Autor von »Don Quichote« war oder gewesen sein könnte. So wird zum Beispiel in »Don Quichote« ein arabischer Historiker »**Cid Hamet Benengeli**«, was mit Graf Hamlet, Sohn von England übersetzt werden kann, als der wahre Autor 34

[296] Francis Carr: Who wrote Don Quixote, : http://www.sirbacon.org/whowrotedqwalkerreview.htm,

Mal genannt. Reiner Zufall? Erst Ende des 19. Jahrhunderts begannen die ersten Literaturwissenschaftler (Watts 1878, Duffield 1886) nach der Identität des Übersetzers Thomas Shelton zu fahnden.

Die Eintragung des englischen »Don Quichote« im Druckerregister erfolgte durch Edward Blount (!, der auch Marlowe's »Hero and Leander« und Shakespeare's »First Folio druckte«!). Das Werk (Teil 1) erschien 1612 als Quarto. Teil 2, ebenfalls herausgegeben von Edward Blount, erschien 1620 zusammen mit einer Revision des ersten Teils. Erstaunlicherweise folgten Teil 2 und Neuauflage des Teil 1 ohne erneute Nennung des Namens von Thomas Shelton(!), obwohl man wegen weitgehender stilistischer Identität davon ausgehen kann, dass auch der zweite Teil von Shelton übersetzt wurde (in der Literatur wird Leonard Digges diskutiert) .Edward Blount muss »Thomas« Shelton gekannt haben.

Aus dem begleitenden Zueignungstext von Thomas Shelton an den damals 28-jährigen Theophilus Howard Walden (Baron von Walden, der 1626 seinem Vater als Earl of Suffolk folgte) ist zu entnehmen, dass Shelton »Don Quichote« bereits fünf oder sechs Jahre zuvor (1606/07) innerhalb von nur 40 Tagen (man mache sich eine Vorstellung von dieser Leistung!) für einen Freund (»*deere friend, that was desirous to vnderstand the subiect*«) aus dem Spanischen ins Englische übersetzt hatte und dass der englische Text lange »vernachlässigt« herumlag *(»I cast it aside, where it lay long time neglected in a corner*«). Unter dem »*deare friend*« kann mit gewisser Plausibilität Richard Verstegen (Richard Rowland) vermutet werden, dem Thomas Shelton in dessen Werk »The Restitution of Decayed Intelligence[297]« (1605) ein Sonett (»*To His Deare Friend, Tho. Shelton*«, S.unten*)* mit vier siebenzeiligen Versen widmete.

Rowland (Verstegen) und Shelton müssen sich aus Londoner Tagen gekannt haben[298]. Zugleich las Verstegen über Jahre spanische Korrespondenz. Er musste England (analog zu Marlowe) verlassen, nachdem er ein verbotenes Buch über den Tod des hingerichteten englischen Märtyrers Edmund Campion gedruckt hatte und eine Druckerpresse in Smithfield entdeckt worden war. Er nahm in den Niederlanden seinen ursprünglichen Namen Verstegen wieder an. Kurzfristige Verhaftungen in Paris und Aufenthalte in Rom sind belegt. Er soll die längste Zeit in Antwerpen als Dichter, Schriftsteller, Verleger, Drucker, Agent und Schmuggler von Büchern und Personen gelebt haben. Dies und vieles mehr legt enge (nicht aufgeklärte) Bezüge zu Marlowe nahe.

Das Verstegen zugeeignete Sonett ist bemerkenswert, da Sheltons Qualitäten nicht nur die eines Übersetzers waren, sondern zugleich eines Künstlers, Dichters, Sprach-

297 Richard Verstegan, A restitution of decayed intelligence: in antiquities: Concerning the most... http://books.google.de/books?id=NiZEAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

298 Vorausgesetzt, dass nicht auch hier nur wechselnde Tarnidentäten der gleichen Person bestanden.

artisten, Erfinders [einer Kurzschrift[299]], Botschafters, Agenten(im Auftrag von Robert Cecil), Politikers, Reisenden (Irland, Schottland, Spanien, Dänemark, Frankreich, Spanische Niederlande etc.), dessen Identität in England nie lokalisiert werden konnte, der im Exil schrieb und der die Gefahr als zu groß ansah, ohne Pardon von Seiten des Königs Jakob I. nach England zurückzukehren. Alle diese Fakten legen die Assoziation Sheltons als eines Decknamens zu Marlowe/Shakespeare nahe.

Wenn man das 28-zeilige, vierstrophige Sonett Thomas Sheltons an Richard Verstegen (1605) Zeile für Zeile analysiert, so erkennt man auffällige Parallelen zu Texten Shakespeare's hinsichtlich des Sprachduktus und Inhalts (**Anlage 9, s.S.670**). Dieser Vergleich stützt die starke Vermutung, dass Shelton und Marlowe dieselbe Person waren, dass also Shelton zu den Pseudonymen des Dichters gehörte . Aufgrund von Wahrscheinlichkeitsbetrachtungen ist es nicht haltbar, die sprachverwandtschaftlichen Parallelen als zufällig zu bewerten, insbesondere wenn man sie auch bei anderen erhalten gebliebenen Versen von Shelton, wie bei dem 11 zeiligen Madrigal beobachten kann, das die Antwort Sheltons auf Verse eines gewissen »Richard Nugents[300]« (»*Maister Thomas Sheltons answer to the 4. Madrigall of the first part*«) darstellen soll. In jeder Zeile des Madrigals findet sich Gedankengut wieder, das auch in Shakespeare-Stücken vorkommt. Erstaunlich ist nicht, dass einzelne Zeilen sondern alle aufeinanderfolgenden Zeilen gedanklichen Idiomen Shakespeare's entsprechen. [Ein Textvergleich s.**Anlage 10,** S. 568]. Der unsichtbar gebliebene und nie identifizierte Thomas Shelton trug genialische Züge. Niemand weiß, was er vor und nach der Übersetzung der zwei Teile von »Don Quichote« gemacht hat und ob er nur als »Name auf dem Papier« existierte. Wenn man seine »Don Quichote«-Übersetzung[301](s.**Anlage 12**,s.S.675.) mit Texten von Shakespeare vergleicht, so wird wahrscheinlich, dass sich hinter ihm Marlowe/alias Shakespeare verborgen hat.

Mit ziemlicher Gewissheit lässt sich sagen**:** Der mysteriöse »Thomas Shelton« war ein Engländer und in hochoffiziellem Auftrag unterwegs. Er war beauftragt, Briefe und Botschaften nach England zu überbringen und stand in Diensten von Robert Cecil. Er muss 1598/99 von Lord Deputy Fitzwilliam in Dublin(Irland) Aufträge erhalten haben und im Auftrag irischer Nobilitäten (Florence McCarthy) gehandelt und (spanische Übersetzungs-)Dienste für den König von Spanien ausgeführt und hohes Interesse an literarischen Dingen gehabt haben. Die Ehefrau seines Patrons Baron Howard de Walden, Lady Suffolk, erhielt vom spanischen König im Geheimauftrag jährlich 1000 Pfund, wobei Shelton ihr Helfer gewesen

299 Thomas Shelton: Short-writing, the most exact methode , 1630

300»Rich. Nugents Cynthia. Containing Direfull Sonnets, Madrigalls, and passionate intercourses, describing his repudiate affections expressed in Loves owne Language (1604) (Fussnote s.S.471)

301 ...und seine übrigen Schriften**:** Thomas Shelton**:**»Short writing the most exact methode 1630«,»A Centurie of Similes 1640«.»A Tutor to Tachygraphy or Short-Writing«(1642) William Perkins**:**»The foundation of Christian Reliogion«,1660.

sein könnte.

Der Vorname »**Thomas**« und der Nachname »**Shelton**« sind wohl nicht zufällig: die Ehefrau von Marlowe's langjährigem Patron »***Thomas***« Walsingham war ursprünglich eine geborene Audrey »***Shelton***« (»Lady Shelton«).

Aus einer Zusammenstellung biografischer Daten, zerstreut über halb Europa, lässt sich erkennen**:** Thomas Shelton war eine polyglotte Person mit herausragender Bildung. Nach James Fitzmaurice-Kelly war er »*a man of letters*«. Acht Briefe aus dem Briefwechsel zwischen Thomas Shelton und dem »Botschafter« Englands in Brüssel, William Trumbull, aus den Jahren 1612 und 1614 sind erhalten geblieben. Trumbulls Einstellung gegenüber Shelton geht aus einem Brief vom 13. Februar 1612 hervor, in dem er seinem Vorgesetzten in England, Robert Cecil (State secretary) berichtete**:** (Cecil starb wenige Monate später)**:**

> »*Some of the Irish living in these parts who pretend to be much devoted to his Majesties service, especially* ***one Tho. Shelton*** *and Captain RathEert have dealt with me very earnestly to make an overture to your L. for the reconciliation of the Earl of Tyrone [Irland] to his Majesties favour, as authorised thereunto by letters from himself … Neither am I so presumptuous at this present (being altogether ignorant of his Majesties pleasure in that behalf and the present estate of the affairs of Ireland) as to entertain it, being a matter for which I have no charge, but only by way of discourse to keep them in their devotion to his Majesties and to understand by their means as much as may be how practices do pass between them and the* ***Spaniards*** *(…)* ***Mr. Shelton*** *hath entreated me to give conveyance to a letter of his to your L (…) and because I could* [not] *conveniently refuse him so small a courtesy I make bold for the causes above mentioned, to send it herewithal, to be read or suppressed as to your L wisdom it shall seem convenient.*«

Einen Brief[302] Sheltons an Robert Cecil(1612) kann man als die Äußerung eines Mannes mit hohen moralischen Prinzipien bewerten. Er lässt den mächtigen Robert Cecil in England wissen, dass er nicht bereit sei, die Position eines Untergebenen einzunehmen. Ein lückenloser Vergleich aufeinanderfolgender Teilsätze dieses Briefes mit Texten aus Shakespeare-Stücken kann zeigen, welche engen gedanklichen Verbindungen zwischen Beiden bestanden haben müssen. Diese nicht mehr zufälligen Textparallelitäten legen nahe, in beiden Autoren (Shelton und Shakespeare) die gleiche Person anzunehmen. Für den Interessierten ist dieser Textvergleich in **Anlage 11** (s.S.673) gegenübergestellt.

Sheltons englische Übersetzung von »Don Quichote« ist voll von mitleidvollen Äußerungen und Beschreibungen, von Epigrammen und spöttischen Sprichwörtern, wie sie in auffallend ähnlicher und weit überzufälliger Form in Shakespeare-Stücken wiederzufinden sind. Es ist weder verstehbar, dass über eine Persönlichkeit vom literarischen und politischen Format eines Thomas Shelton so wenig bekannt ist, noch, dass Shelton und Shakespeare in keinem wie auch immer gearteten Zu-

[302] Edwin B. Knowles**:** Thomas Shelton, Translator of Don Quixote, in**:** Studies in the Renaissance, Vol. V (1958), Chicago 1958., S.160–175.

sammenhang gestanden haben sollen..
In **Anlage 12** (s.S.675) sind für den Interessierten einige frappante Textparallelen zwischen Sheltons Don Quichote Übersetzung und Texten aus Shakespeare Werken verglichen. Das Ausmaß dieser Textparallelen ist nach wissenschaftlich-statistischen Kriterien nicht mehr zufällig und damit ein nicht zu ignorierendes Indiz dafür, dass Shelton und Marlowe ein und dieselbe Person waren. Zu dieser Einsicht konnte die Mehrheit bisher nicht gelangen, da solche Beobachtungen nur Einzelbeobachtungen waren. Stellvertretend sei Nick Cooper[303] genannt, dem wie so vielen die Parallelen aufgefallen waren. In »Don Quichote« heißt es:

> *»But then Camilla answered, Why then belike all that which inamoured Poets say is true? In as much as Poets, quoth Lothario, they say not truth; but as they are inamoured, they remaine as short as they are true.«*

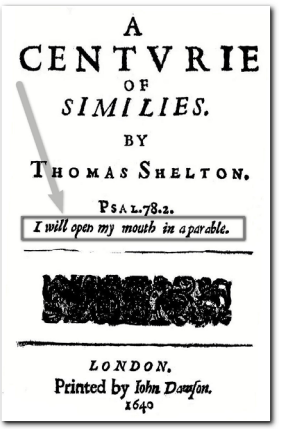
Cooper verglich hiermit die Stelle in »Was ihr wollt«, in der Audrey sagt:

> *»I do not know what poetical is: is it honest in deed and word? is it a true thing? Touchstone: No, truly: the truest poetry is the most feigning; and lovers are given to poetry; and what they swear in poetry may be said, as lovers, they do feign.«*

»A Centurie of Similies«

Wer bisher nicht akzeptieren konnte, dass sich hinter Thomas Shelton Marlowe/alias Shakespeare verbirgt, möge sein selten erwähntes Buch »**A Centurie of Similies**«[304] (1640) lesen, in dem er 100 Gleichnisse poetisch entwickelt (Titel faksimile.: »*I will open my mouth* [only] *in a parable*«). Diese »Philosophie« erinnert an Launce's Ausspruch in Shakespeare's »Zwei Herren aus Verona« (Akt II, Szene 5): »*Thou shalt never get such a secret from me but by a parable*« (s.S.357f.).

An drei Parabeln Sheltons soll veranschaulicht werden, dass sich hinter Shelton Marlowe/Shakespeare verborgen haben dürfte. Wer außer Marlowe hätte in dieser Form auf ein »unzeitgemäßes »Abhängen« eines Apfels (Costard, Verlorene Liebesmüh, s.S.445,Indiz1.) anspielen wollen, auf ein Wiederaufwachen nach dem Tode?


A
CENTVRIE
OF
SIMILIES.
BY
THOMAS SHELTON.
PSAL.78.2.
I will open my mouth in a parable.
LONDON.
Printed by John Dawson.
1640

Thomas Shelton
»A Centurie of Similies«, 1640

▹Parabel Nr. 3: »*Death of wicked men*«

Wie ein Verrückter nach dem Schlaf aufgebracht ist, wenn ein bösartiger Scherz ausgeheckt wurde (»*As a mad-man after sleepe is more outragious, when the mali-*

[303] Nick Cooper: Don Qichote and The Knight of The Mirrors, : http://www.nickcooper.com/donqthesis.htm
[304] Thomas Shelton, A centurie of similies, printed by John Dawson, London, 1640.

gnant humour is concocted.«), so wacht ein schelmischer Mann nach seinem Tode [Marlowe] auf mit ewigem Schrecken (»*So **after death** a wicked man awakes with eternall horror«)*. Welches gleichnishafte Geschehen mag Shelton mit einem Verstorbenen, der dennoch weiterlebte, gemeint haben?

▹**Parabel Nr. 15: »*Death of wicked men untimely*«**

Thomas Shelton vergleicht den unzeitgemäßen Tod eines Schelms mit einem lange am Baum gehangenen, zur unrechten Zeit gepflückten Apfel. Der Tod des Schelms (»*wicked man*«) trat ein, als er – wie ein Apfel – zur Unzeit gepflückt wurde, bevor die Zeit des Todes passte (*An apple though it hang long on a tree,yet if it be gathered before it be ripe it is **unpluckt untimely**, so a wicked man though he live a long time, yet his death is untimely, because is **taken away before he is fitted for death**«).*

▹**Parabel Nr. 35: »*Difference of Men after death*«**

Shelton denkt in dieser Parabel über die Unterschiede der Menschen vor und nach ihrem Tod nach. Der hochfliegende Adler ist für das Leben geschaffen (»*The hawke flies high, and is much made of beeing alive*«[Marlowe]), aber tot ist er für nichts gut als für den Misthaufen (» *but beeing dead is good for nothing but the dunghill*«). Die Henne scharrt schon zu Lebzeiten im Misthaufen nach Futter (»*the hen scrapes in the dust when she is alive*«). Gestorben dient sie ihrem Meister als edler Braten. »*but being dead is brought as a choise dish to her masters table*« Was »übertragen« bedeutet**:** In diesem Leben würden böse Menschen gedeihen, gute aber erniedrigt (»*So wicked men prosper, and good man are abased in this life***:**«). **Nach** dem Tod gerate der eine[Marlowe] auf den Misthaufen (»*but beeing dead the one is cast into the dungeon*«), der andere[Shakspere] in den Palast (»*the other advanced to the pallace*«)

Tobie Matthew

Für die Fachwelt steht bis heute ausser Frage, dass es sich bei Tobie Matthew um den ältesten der 3 Söhne (geb.1577) des gleichnamigen Bischofs von Durham (später Erzbischof von York) handelt. Wer davon ausgeht, dass dieser Bischofssohn den Briefwechsel mit Francis Bacon, Mary Sidney und anderen illustren Persönlichkeiten in London und auf dem Kontinent geführt hat, kann Matthews Korrespondenz[305] und sein darin erkennbar werdendes Schicksal schwerlich rezipiert haben. Nachfolgende Indizien sprechen dafür, dass Marlowe für die längste Zeit seines *zweiten*, verborgenen Lebens nach aussen hin unter dem Namen Tobie Matthew lebte. Über »das Schicksal« dieses weltgewandten, hochgebildeten und in höchsten

[305] Tobie Matthew**:** A collection of letters, in**:** Early English Books Online (EBBO), London 1640.

Kreisen verkehrenden Tobie Matthew, (der 1623 zum Ritter [»Sir Toby«] geschlagen wurde) haben wir im wesentlichen durch seine ausgiebigen Korrespondenzen Kenntnisse.[306]

Die im Rahmen der Autorschaftsdebatte stets gestellte Frage, warum für Shakespeare kein einziger Brief erhalten blieb, erfährt hier ihre Beantwortung. Dass Marlowe/alias Shakespeare mit seiner immensen Kreativität, seiner Eloquenz und seinem Umgang in höfischen und diplomatischen Kreisen über Jahrzehnte eine bedeutsame Korrespondenz geführt und auch andere literarische Gattungen als das Theater behandelt haben muss und dass sich all dies später nicht völlig in Luft aufgelöst haben kann, kann man nicht infrage stellen. Für diese »Diskrepanz« muss es bisher nicht erkannte Gründe geben: Solange man nach Korrespondenzen oder Schriftstücken sucht, die unter »Shakespeare« verfasst wurden, kann man nicht fündig werden. Nur mit der Anerkenntnis einer Korrespondenz unter anderen Namen oder Initialen kann die Aufdeckung möglich werden. Erst hierdurch lässt sich der »Circulus vitiosus«, der einem Erklärungsfortschritt der Autorschaftsproblematik im Wege steht, aufbrechen.

Indiz 1: *Tobie Mathew...his minde is desperately sick, broken with inward vexations, and with the violence of his disease*

Quellen lassen erkennen, dass der Bischofsohn Tobias Matthew 1598 an einer Nervenerkrankung litt. Dudley Carleton schrieb, vermutlich im Januar 1598, an seinen Freund Francis Hickes:[307]

> *»I have not been here, had not the **sickness of Mr.Tobie Matthew** staied me (…)*
>
> *Yf the recovery of Mr. Matthew be not speedie, I must be enforced to leave him in that state which I would be loath (…) If I should leave him, **in this state,** (…). needs I must leave him, who God knows can **as ill** spare a frend (…).*
>
> ***The desperate sickness** he was in, is, by help of physick, allaied, though not quite taken away, but **his minde is desperately sick, broken with inward vexations, and with the violence of his disease**, being knowen to me, and oneley to me, makes me fear, that in him, with others cannot doubt. If his father (knowing him to be his own sonn) do yet persist in his opinion, that **these are but shewes and Hypocritical dissimulations** (…)*
>
> *Who, besides he* [Vater Tobias Matthew], *that did it would lay errors of youth, rather than committed by indiscretions, than by **the default of a good nature**, to anie man for capital crimes.«*

Carleton beschrieb Matthews Vater, den Bischof, als »herzlos« (»*barbarous*«):

> *» He*[der Vater] *hath at last returned him(…)he had rather have **heard of his sonne's death,** than his sickness(…) he to undertake nothing for him, nor to be deceaved, with*

[306] The Works of Francis Bacon in ten Volums, Vol. 5, London 1819; Onlineversion:http://www.archive.org/stream/worksfrancisbac10bacogoog#page/n4/mode/2up

[307] Arnold Harris Mathew: The Life of Sir Tobie Matthew: Bacon's Alter Ego, London 1907, S.18; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/lifesirtobiemat01caltgoog#page/n39/mode/2up

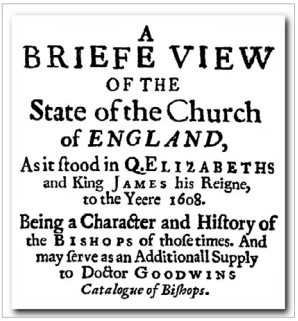
his hypocriticall shewes, and ***melanchollie sickness.****«*

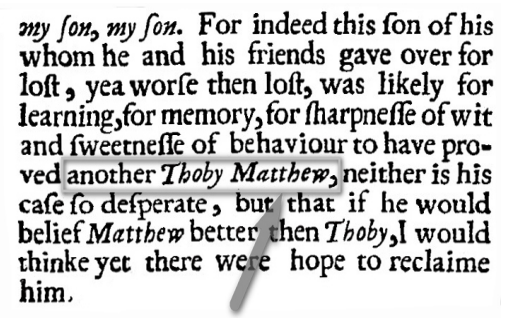
Es ist schwer vorstellbar, in dem geistig erkrankten Bischofssohn Tobias Matthew[1598] den »herausragenden« Tobie Matthew aus der Korrespondenz mit Francis Bacon, Robert Cecil, Mary Sidney (Countess of Pembroke) und zahlreichen anderen hochgestellten Personen wiederzuerkennen. Tobias dürfte an den Folgen seiner ausweglosen Krankheit (»*desperate sickness*«) gestorben oder in der Umnachtung verblieben sein, so dass sich Marlowe mit dem Namen dieser "realen" Person maskieren durfte (s.Indiz 2), der einer ihm bekannten Familie entstammte. Seine literarische Maskierung mit Namen einer existenten Person erinnert an ähnliche Vorgehensweisen bei Shakspere, Southwell (S.576), Overbury (S.551), Harrington (S.543f), Peter (S.373f) und anderen.

Die Mutter von Tobias Matthew (»Frances Barlow«[308] »*she is the best reported and reputed for her sort I thinke in England*«) war in erster Ehe mit einem der Söhne des Erzbischofs von Canterbury, Matthew Parker (1504–1575), verheiratet. Dieser hatte die Vergabe eines Cambridge-Stipendiums der Kings School an einen herausragenden Schüler in Canterbury ins Leben gerufen, das nach seinem Tod(1575) von einem seiner Söhne 1579/80 an Marlowe vergeben wurde.

Indiz 2: »t***o have proved another Thoby Matthew****«… »****for thee or in thy stead my son, my son****«*

Aus einer »literarischen« Skizzierung der Bischöfe von England um 1608 von John Harrington[309], »**A briefe view of the State of the Church of England**(s.Faksimile)« mit der Epistel eines gewissen John Chetwind (»*this discourse, which hath layen ready for the birth above 40 yeers, now at last unto the publique view*«), lässt sich ableiten, dass der Bischof von York „Tobias Matthew" (1546-1628) ein schweres


A
BRIEFE VIEW
OF THE
State of the Church
of *ENGLAND*,
As it ſtood in Q. Elizabeths
and King James his Reigne,
to the Yeere 1608.
Being a Character and Hiſtory of
the Biſhops of thoſe times. And
may ſerve as an Additionall Supply
to Doctor Goodwins
Catalogue of Biſhops.


my ſon, my ſon. For indeed this ſon of his whom he and his friends gave over for loſt, yea worſe then loſt, was likely for learning, for memory, for ſharpneſſe of wit and ſweetneſſe of behaviour to have proved another *Thoby Matthew*, neither is his caſe ſo deſperate, but that if he would belief *Matthew* better then *Thoby*, I would thinke yet there were hope to reclaime him.

John Harrington , A briefe view of the State of the Church of England (1653) - Ausschnitt aus Titelblatt (links) und S.202(rechts)

308 Eine Ihrer Schwestern war mit dem Bischof von Hereford(!) verheiratet,

309 John Harington, »A briefe view of the state of the Church of England as it stood in Q. Elizabeths and King James his reigne, to the yeere 1608 (S.202) (1653)

häusliches „Kreuz“ (»*He hath had one great domesticall crosse*«), mit seinem Sohn Tobie zu tragen hatte, welches der Autor mit dem biblischen König David und seinem »schmählichen« Sohn Absalon parabelhaft gleichsetzt, über dessen Tod der Vater weinte.
Der Bischoff muss[vor 1608] seinen Sohn als »verloren« aufgegeben haben (»*for indeed this son of his whom he and his friends gave over for lost*«), ja noch »ärger als verloren« (»***yea worse than lost***«)**:** Ein Anderer muss an seiner statt unter dem Namen »gelitten« haben (*Absalon my son,* ***my son I would I might suffer for thee or in thy stead my son, my son).*** Dieser Sohn erwies sich als ein »anderer« Tobias Matthew, dessen Fall nicht so desperat lag (»*neither is his case so desperate*«...»***to have proved another Thoby Matthew***«), er war geeigneter wegen seiner »Bildung, seines Gedächtnisses, der Schärfe seines Geistes und der freundlichen Art seines Verhaltens« (»*was likely for learning, for memory, for sharpnesse of wit and sweetnesse of behaviour*«). - John Harrington's Insiderwissen[310] legt nahe, dass Marlowe sich in England »physisch« als Tobias Matthew ausgab, "literarisch" aber seine "gefahrvollen" Schriften hinter Namen realer Personen verbarg.

Indiz 3: ***Christopher Marlowe, alias Mathews, a seminarie priest oweth for 7 weeks and 2 daies being close prisoner*** *(*1604**):**

Aus Matthew's Korrespondenzen lassen sich Stationen eines außergewöhnlichen Lebens ableiten, die für den unbekannten Bischofssohn kaum, für Marlowe/alias Shakespeare hingegen einen erkennbaren Sinn ergeben. Spuren einer Person »Mathew« in England zeigen sich bereits um die Wende des 16./17. Jahrhunderts, werden deutlicher im zweiten und Anfang des dritten Jahrzehnts und reichen bis zur Mitte des sechsten Jahrzehnts(1655).
Marlowe hat in Spanien nachweislich den realen »Alias«-Namen Matthew verwendet (s.S.574ff). Unterlagen belegen darüber hinaus, dass Matthew im Frühjahr 1603 von Spanien nach England zurückkehrte und etwa ein Jahr unbehelligt in London lebte, bevor er sieben Wochen (3. August bis 23. September 1604) inhaftiert wurde**:**[311]

> »*Committed by my Lo***:** *Chief Justice* ***Christopher Marlowe, alias Mathews,*** *a seminarie priest oweth for 7 weeks and 2 daies being close prisoner at rate of 14s the week 5li 2S.For washing 2s 4d. -- 5li 4s 4d.*«

Ben Jonson zeichnet in seiner Satire »Every Man in his Humour« (1598) Marlowe als Master Matthew mit eindeutigen Zeilen: In Szene IV/1 lässt Jonson Matthew Verse aus Marlowe's »Hero und Leander«[312] (1598) zitieren [Vergleiche numerierte Zeilen].

310 Marlowe war Tutor seines ehemaligen Schülers John Harrington (1596), ein weiteres Pseudonym?
311 Godfrey Anstrother**:** The Seminary Priests**:** A Dictionary of the Secular Clergy of England and Wales, 1558–1850, Vol 1/1968.
312 Christopher Marlowe**:** Hero und Leander, **:** http://www.rey.prestel.co.uk/hero.htm

Matthew erklärt, er habe sie diesen Morgen ex tempore verfasst («*I made 'em, ex tempore, this Morning*«)., anderfalls wäre er gehängt worden, was so viel bedeutet wie: Er verdanke sein Leben seiner Dichtkunst: .

»Hero und Leander« [Marlowe, **1598**]:

1 *»Fair creature, let me speak without offence.*
2 *I would my rude words had the influence*
3 *To lead thy thoughts as thy fair looks do mine,*
4 *Then shouldst thou be his prisoner, who is thine.*
(…)
5 *Dutiful service may thy love procure.*
6 *And I in duty will excel all other,*
7 *As thou in beauty dost exceed Love's mother.«*

»Every Man in his Humour«[313] Jonson, (**1598**) (Akt IV, Szene 1):

Matthew: ***1*** *Rare Creature, let me speak without offence,*
2 *Would God my rude words had the influence,*
3 *To rule thy thoughts, as thy fair looks do mine,*
4 *Then should'st thou be his Prisoner, who is thine.*

Kno' Well: *This is in Hero and Leander.*
(…)

Matthew: *But observe* ***the Catastrophe, now:***
6 *And I in duty will exceed all other,*
7 *As you in Beauty do excel Loves Mother.*

E. Kn.: *Well, I'll have him free of the Wit-brokers, for he utters nothing but stol'n Remnants*

Wel.: *O, forgive it him.*

E. Kn.: *A filching Rogue, hang him. And* ***from the dead?*** *it's worse than Sacriledge.*

Wel: *Sister, what ha' you here? Verses? pray you let's see:* *Who made these Verses? they are excellent good!*

Matthew: *O, Master Well-bred, 'tis your disposition to say so, Sir. They were good i'the Morning;* ***I made 'em, ex tempore, this Morning.***

Wel.: *How? ex tempore?*

Matthew. *I, would* ***I might be hang'd else:*** *ask Captain Bobadill:* *He saw me write them, at the – (Pox on it) the Star, yonder.*

Tobie Matthew erhielt 1604 eine dreijährige Erlaubnis, England zu verlassen. Er brach im Juli 1604 nach Frankreich auf und hielt sich ausweislich eines Briefes auch in Paris auf. Er dürfte eine »finanzielle Unterstützung« der Krone (für spezi-

[313] Ben Jonson: Every Man in his Humour, : http://archive.org/stream/everymaninhishumoojonsuoft#page/6/mode/2up

elle [Ver]Dienste?, (s.S.148, Fußnote) erhalten haben. Von Februar bis April 1605 kehrte er »inkognito« nach London zurück und brach am 1. Mai 1605 erneut über Frankreich (Lyon) nach Italien auf. Er hielt sich von August 1605 bis August 1606 vor allem in Florenz, daneben an anderen Orten Italiens (Venedig, Rom, Pistoia, Perugia?) auf. Robert U. Ayres[314] geht aufgrund verschiedener Indizien davon aus, dass Marlowe als Sekretär des neu in Venedig akkreditierten englischen Botschafters »Sir Henry Wotton« unter dem Namen »Gregorio de Monti« agierte.

Über Frankreich (Aufenthalt am englischen Jesuiten-College in Saint-Omer), Calais (16. Juni 1607), Dover und Canterbury kehrte er Mitte 1607 nach London zurück. Er wohnte zwei Monate im Haus von Francis Bacon. Auf Veranlassung des Erzbischofs von Canterbury wurde er verhaftet und verbrachte mehr als ein halbes Jahr in Haft in London, da er sich weigerte, den Treueeid (»*Oath of Allegiance*«) gegenüber der kirchlichen Autorität der Krone abzulegen. Im Gefängnis besuchte ihn eine Reihe hochgestellter Personen. Er schrieb selbst am 29. August 1607 an Robert Cecil:

> *»(…) And therefore, since my case is come to so ill an issue. I most humbly desyre the liberty of withdrawinge my selfe out of this realme, till such time as his Majestie will license my returne (…)«*

Bacon und Robert Cecil erreichten seine Freilassung mit der Auflage, England binnen sechs Wochen zu verlassen.

Aus einem Urteil vom 14. Februar 1609(?):

> *»Toby Matthewe, by Act of Council, banished upon direction from his Majestie, not to return till his Majestie's pleasure be known. Opinion of the Comittees that a warrant from hence – The judgement wether to be removed.«*

Matthew muss viele Jahre (mit Unterbrechungen?) auf dem europäischen Kontinent verbracht haben, seine Aufenthalte lassen sich annähernd bestimmen. Es ist wahrscheinlich, dass er in dieser Zeit England wiederholt inkognito aufgesucht hat. Er ging nach Brüssel, dann nach Frankreich (Paris), Spanien (Madrid, Salamanca), Flandern/Brabant (Antwerpen, Spa, Brüssel etc.).

Ca 1616 schreibt er in einem Brief (Datum und Adressat gelöscht):[315]

> *»Some nine years since, **I was not banished but absented** only with this clause, that I was not to returne till his Majesties pleasure were first knowne. The Lords of the Councell were pleased to promise to this effect (as appeares by the order itself), **that they would move his Majesty, for my returne** upon notice had of **my dutifull behaviour abroade**. I have lived so, these nine years, without any touche of disloyaltie. I*

[314] Robert U. Ayres : Evidence that Marlowe was Gregorio, in: The Marlowe Society, Research Journal, Vol. 7/2010; Onlineversion: http://www.marlowe-society.org/pubs/journal/downloads/rj07articles/jl07_03_ayres_gregorio.pdf

[315] Arnold Harris Mathew: The life of Sir Tobie Matthew: Bacon's Alter Ego, London 1907; S.140; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/lifesirtobiemat01caltg00g#page/n161/mode/2up

have never accepted from any Prince or Prelate, one penny worth of interteynmente or pension. I have, vpon all occasions, ***published myself,*** *for the instance of his Majesties great clemencie and goodnes towardes me, in suffering me to injoy* ***my poore fortune; I have lived abroade,*** *with much satisfaction of the great persons of my Nation, and his Majesties Ambassadours and Agents, whom I have had the honour to converse with all (wherein I remitt my selfe to their testimony) (…)*«

Dieser Brief weist (ähnlich wie bei Thomas Shelton, s. S.587 ff.) auf seine Verbindungen und Gespräche mit Botschaftern und Beauftragten Englands in Europa hin.[316] Er versuchte, wie aus Briefen vom Juli 1616 aus Spa hervorgeht, über verschiedene Kanäle eine Rückkehrerlaubnis von Seiten des Königs zu erhalten**:**

»I had written to the master of the horse, that he would be pleased to move his majestie from y return into England.«

Am 1. September 1616 schreibt er aus Antwerpen**:**

»(…) When his Majesty shall be moved, if he chance to make difficulty about ***my return,*** *and offer to impose any condition, which, it is known, I cannot draw myself to digest; …that, my case is not common with many* ***since I have lived so long abroad with disgrace at home;*** *and yet have ever been free not only from suspicion of practice, but from the least dependence upon foreign princes. My king is wise; and I hope, that he hath this just mercy in store for me (…)*«

1617 erhielt er die Erlaubnis zur Rückkehr nach England und betrat im Juli englischen Boden, was ihn zu seinem geschätzten Freund Francis Bacon, »*Lord keeper of the Great Seals*«, führte. Sein Aufenthalt in England war offenbar nicht von Dauer. Seine Weigerung, den Treueeid zu leisten, missfiel dem König. Matthew erschien ihm zu unsicher und zu gefährlich, sodass er ihn im Oktober 1618 erneut aufforderte, England zu verlassen (Matthew an Lord Buckingham im Oktober 1618**:** »(… *surprised at the Message from the King, by Secretary Naunton, to depart the Kingdom in 20 Dayes* …).«)

In den folgenden Jahren lebte Matthew wohl zumeist in Flandern (Brüssel, Antwerpen). Aus einem Brief an Francis Bacon aus Brüssel (Februar 1619) geht hervor, dass er sich mit der spanischen Thronfolge (»*Spanisch affair*«) und mit »*Padre Lerma*« beschäftigte und er Bacon ein Textbuch über den »Duke of Lerma« zusandte (s.Indiz 19). In den Jahren seiner Verbannung muss er künstlerischen Einfluss am englischen Hof besessen haben: Im Herbst 1620 wurde er durch William Trumbulls Vermittlung von Dudley Carleton beauftragt, über den Erwerb von Gemälden von Rubens für den Sohn des Königs, Charles, Prince of Wales, zu verhandeln.

William Trumbull im Juli 1621 an Carleton**:**

*»(…) Mr.Tob***:***Matthew is here. He may take it unkyndely that your Lordship hath not yet made answer to hist last, with the picture he did visit in the hands of* ***Rubens****.«*

316 Ähnlich wie bei »Thomas Lodge« (S.580f Nr8) und »Thomas Shelton« (s.S.564ff) stand auch Tobie Matthew in engerem Kontakt zu William Trumbull, engl.Botschafter in Flandern (Matthew an Bacon**::** »*Any letter lent to Mr.Trumball for me will come safely and speedily to my hand*«)

Ende 1621 wurde er nach London zurückgerufen, da man seine hohe »diplomatische und sprachliche« Kompetenz in Sachen spanische Thronfolge (»*Spanish Match*«) benötigte. Er wurde von König Jakob freundlich am Hof empfangen und als »Bevollmächtigter« beauftragt, die Heirat von Prinz Charles mit der spanischen Infanta zu unterstützen. Jakob sandte Matthew im Frühjahr 1623 mit einer Delegation unter Kronprinz Charles und George Villiers, Lord Buckingham, nach Madrid. Er hat unter dem Pseudonym John Taylor (s.S.595) darüber berichtet[317]. Nach Rückkehr von dieser Mission nach England wurde er am 20. Oktober 1623 geadelt.

Indiz 4: *Francis Bacon***:** ***Mr.Matthew, a gentleman... another myself***

Francis Bacon darf zu den Geistesgrößen der Neuzeit gezählt werden. Aus dem Briefwechsel mit Matthew wird an zahlreichen Stellen deutlich, dass er ihn wegen seines intellektuellen Potenzials und seiner Persönlichkeit hoch schätzte und in philosophischen, literarischen und sprachlichen Belangen auf eine Stufe mit sich stellte und ihn als sein »Alter Ego« bezeichnete. So schrieb er über ihn **:**

> *»(…) yet upon the repair of Mr.matthew, a gentleman. So much your lordships servant, and to me,* ***another myself****, as your Lordship best knoweth, you would not thought me a man alive, except I had put a letter into his hand, and withal be so faithful and approved (…).«*

In wesentlichen Dingen war er von Matthews Rat und dessen Sprachtalent abhängig**:** Matthew übersetzte Texte Bacons ins Italienische [s.Indiz 14] und Lateinische. Im Hinblick auf den Bischofssohn Tobias Matthew gibt es keine Quelle, die erkennen lässt, was ihn dazu befähigt haben könnte, eine solch überragende Position einzunehmen. Ein gleicher Name (ähnlich Shakspere) kann nicht befriedigend erklären, wie aus dem hoffnungslos erkrankten Bischofssohn Sir Tobias Matthew der »geistesverwandte« Freund des Philosophen und Staatsmanns Francis Bacon wurde.

Indiz 5: *…is of your Lordships name, though he be known by another*
Matthews Postskriptum**:**

In seinem Essay über die List des Menschen[318] (»*Cunning*«) kommt Bacon auf eine Person zu sprechen, die die Eigenart hatte, die wichtigste Botschaft eines Briefes im Postskriptum unterzubringen, als ob es eine Nebensache sei (»*I knew one that, when he wrote a letter, he would put that, which was most material in the Postscript. As if it had been a byematter*«). Postspriptum Anhänge[319] von Matthew an Francis

317 Der sog Water-Poet »John Taylor« (s.S.595) muss an der aufwändigen Reise nach Madrid über Land und der Rückkehr zur See nach London am 6. Oktober teilgenommen haben. »Princes Charles his Welcome from Spaine«(1623)

318 Mary Augusta Scott (Hg.)**:** The Essays of Francis Bacon, New York 1908; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/essaysfrancisba01scotgoog#page/n212/mode/2up

319 The Works of Francis Bacon in 10 Volumes, Vol. 6, London 1819, S.396/397; Onlineversion http://www.archive.org/stream/worksfrancisbac15bacogoog#page/n428/mode/2up/matthew

Bacon sprechen dafür, dass Bacon auf sie anspielte.

Ausschnitt aus dem Brief von Sir Tobie Matthew an Bacon [Datum gelöscht]**:**

> *»(…) It doth me good at the hart, to find that* ***although I be not where I was in place,*** *yet I am, in the fortune of your Lordships favour; if I may call that fortune which I observe to be so unchaungeable … …; and who can tell, but as* **fortis imaginatio generat casum**[320]*, so stronge desyres may do as much.* ***Sure I am that mine are ever*** *waytinge on your Lordship and wishinge yow as much happines as is due to your incomparable vertue. I humbly do your Lordship reverence.*
>
> *Yours Lordships most obliged humble servaunt, Tobie Matthew*
>
> ***Postsc.: The most prodigious witt that ever I knew of my nation and of this side of the sea, is of your Lordships name, though he be known by another.****«*

Matthew lässt durchblicken, dass er nicht mehr *die* Position innehabe, die er einmal hatte (»*I be not where I was in place*«), obwohl er noch der sei, der er immer war (»*Sure I am that mine are ever*«). Im Postskriptum spricht er »ironisch« von dem »enormen Geist«(»*The most prodigious witt*«), den er aus England kannte, der ähnliches Ansehen [»*name*[321]«] wie Bacon besass (»*is of your Lordships name*«), obwohl er heute als ein anderer bekannt sei (»*though he be known by another*«). Nur mit dieser ironisch verborgenen »Selbstkennzeichnung« im Postscriptum konnte »Matthew« Bacon seine frühere Identität brieflich andeuten. Er lässt das zurückliegende Schicksal (s)einer Person anklingen, die einen Identitätswechsel durchleben musste. Der lateinische Spruch »fortis imaginatio generat casum«[322] (Essay von Montaigne[323]) dürfte in diesem Zusammenhang bedeuten**:** Wenn wir uns eine Person mit einem [anderen] Namen nur intensiv genug vorstellen, dann schaffen wir damit eine neue Wirklichkeit, ähnlich wie bei einem Mann mit Namen Matthew, der eigentlich einmal unter einem anderen Namen (Marlowe/alias Shakespeare) bekannt war (»*though he be known by another*«).

Ein anderes Postskriptum Matthews (16. Juli 1616 aus Spa) an Bacon zeigt ähnlich »parabelhaft«, dass er sich seines Ansehens, seiner nationalen »Autorität« und »Macht« als großer englischer Dichter bewusst war**:**

> **Postcript**. *It is no small penance that I am forced to apparel my mind in my man's hand, when it speaks to your honour. But God Almighty will have it so,* ***through the shaking I have in my right hand****; and I do little less than want the use of my fore finger.*[324]

Indiz 6: Matthews Ruf und Ruhm

Aus Matthew's Briefwechsel[325] geht hervor, dass er sich in England und Europa auf

[320] Übersetzung**:** »Eine mächtige (innere) Vorstellung erzeugt ihr (äußeres) Ereignis«.
[321] »SOED**:** »Name«**:** The reputation of some character or attribute (Middle English).
[322] The Essays of Montaigne, Buch 1 Kap. XX, übersetzt von C. Cotton, 1877.
[323] Peter Coste**:** The Essays of Michaell de Montaigne, London1811, Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/essaysmichaeldeo1montgoog#page/n132/mode/2up
[324] Hier klingt die Metapher seines verlorenen Fingers an (s.S.619, Thomas Randolph).
[325] The Works of Francis Bacon in 10 Voumes, Vol. 6, London 1819; Onlineversion**:** http://www.archive.

hohem diplomatischem Parkett bewegt hat. Er korrespondierte mit dem Hochadel (König von Spanien, Königin von Böhmen, König James I., Countess of Pembroke, Don Cosimo de Medici, Grand Duke of Tuscany, Florence, dem Thronfolger Prinz Charles, Robert Cecil, Lord Buckingham und anderen), mit politischen und diplomatischen Persönlichkeiten Englands und des Festlands (wie zum Beispiel Dudley Carleton, Sir Charles Cornwallis, Lord William Compton, Sir Robert Cotton, Sir John Digby, Conde de Gondomar, Sir Thomas Edmondes, Sir John Egerton, Sir Edward Parham, Sir George Petre, Lord Roos, William Trumbull, Sir Ralph Winwood, Sir Henry Wotton), mit Wissenschaftlern (zum Beispiel Galileo) und Künstlern oder Kunstkennern (zum Beispiel Rubens, van Dyck).

Es wird nicht einleuchtend, wie der unbekannt gebliebene Bischofssohn Tobias Matthew ohne politische, künstlerische oder höfische Ambitionen in solch eine Position gelangt sein könnte.

Indiz 7: »*Concealed Poets*«

Unter der neuen Regentschaft Jakob I, 1604, bat Bacon den Dichter Mr[Master] John Davies[326] brieflich um dessen Unterstützung beim Hof. Am Ende seines Briefes wünschte Bacon Davies, dass [man] am Hof gut zu [ihm, d.h.zu] verborgenen Dichtern sein möge**:**

> »*So desiring you to be good to concealed poets.*«

Da kein anderer »verborgener« Poet aus dem Umfeld von Bacon bekannt ist, dürfte sich im Jahre 1603 Bacons Wunsch (»*be good to concealed poets*«) auf den Poeten von »Nosce teipsum(1599)« John Davies als eines der Pseudonyme des »*concealed poet*« bezogen haben. [alias incognito Matthew] (s.S.90ff, S.S.118, S.583, S.S.159, s.S.195, s.S.302, s.S.450f, S.S.475ff, S.S.596f, S.S.597ff

Indiz 8: Anthony Bacon… ***to whom because I used to send my letters for conveyance to you«***

Ein Brief Bacons [Datierung gelöscht] an Matthew ergibt Hinweise, dass es sich bei Matthew um Marlowe/alias Shakespeare gehandelt hat. Bacon erklärt Matthew, warum er selbst wegen seines Kummers so lange nichts habe von sich hören lassen (»*of a letter, that which by grief may, for a time, efface all the former contents*«). Schuld daran sei der Tod seines Bruders **Anthony** (1601), »Tobie's« Freund aus früheren Tagen (»*the death of your good friend and mine A. B.«).* Über seinen Bruder **A**nthony **B**acon konnte Francis Bacon seine Briefe stets an Matthew übermitteln (»*to whom because I used to send my letters for conveyance to you*«), der von 1580 bis 1592 hochrangiger Mitarbeiter von Francis Walsinghams Nachrichtendienst in Eu-

org/stream/worksfrancisbac15bacogoog#page/n14/mode/2up,.

[326] Ebd., S.287f.; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/worksfrancisbac10bacogoog#page/n298/mode/2up

ropa, hauptsächlich in Frankreich, war. Nach Anthonys Rückkehr nach England schloss er sich 1595 dem Earl of Essex und dessen »Nachrichtendienst« an, der es Francis Bacon erleichterte, Nachrichten an den im Ausland weilenden Matthews zu übermitteln (»*it made me so much the more unready in the dispatch of them*«). Francis Bacon empfand sich ohne seine wertvollsten Freunde, seinen Bruder (»*him by death*«) und Matthew (»*you by absence*«), mit denen er offen kommunizieren konnte, als einen unglücklichen Mann (»*as with whom I might both freely and safely communicate, him by death, and you by absence*«). Die Freundschaft zu Matthew und dessen Urteil muss für Bacon wichtig gewesen sein.(»*As for my other writings, you make me very glad of your approbation; the rather, because you add a concurrence in opinion with others; for else I might have conceived, that affection would, perhaps, have prevailed with you, beyond that, which, if your judgment had been neat and free, you could have esteemed*«).

Bacon muss gewusst haben, dass Matthew es vermeiden musste, in irgendeiner Form mit kirchlichen Würdenträgern in Konflikt zu geraten (»*And as for your caution, touching the dignity of ecclesiastical persons*«). Er selbst – so schrieb er – habe dieses Problem nicht, es sei denn, irgendein Lehrer treibe die Ehrfurcht vor Aristoteles zu weit (»*I shall not have cause to meet with them any otherwise, than in that some schoolmen have, with excess, advanced the authority of Aristotle*«). Bereits die »Gibson Papers«[327] oder die »Le-Doux Unterlagen«, die man in einem Koffer Anthony Bacons entdeckt hatte, hatten eine Verbindung zwischen Marlowe und Anthony Bacon in den Jahren 1595/96 nahegelegt (S.584). Robert Devereux, Anthony Bacon und Marlowe müssen sich seit dieser Zeit, wenn nicht schon früher, gekannt haben.

Indiz 9: Tobie Matthew: »*When I was alive*«

Matthew schrieb ironisch an Bacon, dass dessen Bruder Anthony (A.B.) ihm in früherer Zeit zu sagen pflegte, dass er zu Gott betete, aus ihm [Marlowe/alias Matthew] einen ehrenwerten Mann zu machen**:**

> »*A.B. was wont to tell me still (**when I was alive**) that he prayed God, to make me an honest man, but you must desire him now, to alter his prayer (…) And yet (which would perhaps grieve some other) I know not how to work my selfe, to turn over that leafe …)*«

Matthew spricht zweifellos von (s)einem früheren Leben, (»*when I was alive*«[als Marlowe]), das nicht mehr existiere. Jetzt sei er Tobie Matthew. Ein Lebender beschreibt seine frühere Existenz als eine Zeit, in der er als ein anderer »noch am Leben war« .

[327] Benannt nach Edmund Gibson, enthalten Papiere und Korrespondenzen von Francis und Anthony Bacon, **:** http://www.lambethpalacelibrary.org/content/gibson

Indiz Nr 10: Edgar, ***TOM of Bedlam*** aus »König Lear«

In einem Brief an Bacon (mit gelöschtem Datum) vergleicht Matthew seine Situation mit einem Leben im Irrenhaus (»*no other place for themselves, then* ***Bedlam***«). Dies lässt an »König Lear« denken: Edgar, der als »Tom of Bedlam« (TOM[B] of Bedlam?) in Verbannung leben musste, entspricht Marlowe (s.S.348ff). Matthew geht auf seinen gegenwärtigen inneren Zustand seit seiner Rückkehr nach England ein**:** (»*You shall first therefore understand, that now I am returned home to London from abroad*«). Er gibt Bacon zu verstehen, dass er befürchte, seine geänderten Namen[Plural!] durcheinander zu bringen (»*if yet indeed I may not be thought* ***to miststake the*** [my] ***names«).*** Er müsse sich im einzelnen nicht mehr klarmachen, dass er noch im Ausland sei (»*and if I may not more discretelie account myself to be still abroad*«) und obwohl er eigentlich doch zu Hause sei, erinnere ihn sein Zustand an keinen anderen Platz als an ein Irrenhaus (»Bedlam«), in dem die Menschen gepeitscht und im Dunkeln angekettet würden.

> *»(…) You shall first therefore understand, that now I am* ***returned home to London from abroad****; if yet indeed I may not be thought to* ***mistake the names****, and if I may not more discretelie account myself to be still abroad, when I am thus come home; and esteem that* ***I was then best at home, when I was so abroad.***
>
> *For reallie, they may goe for a kind of* ***mad-man****, who, forgetting their own houses, where they use to be at ease, and carefully accommodated and well treated, would yet think of no other place for themselves, then* ***Bedlam****, where they were to be whipped, and chained–up in the dark. And what other thing am I wont to be, all the year long, in this place, where the disorder of strong passion threatens me, with the distemper and danger of sinne (…).«*

Indiz 11: »*weight for weight but Measure for Measure*«

In einem Brief an Bacon geht Tobie Matthew auf einige Bücher ein, die er von Bacon erhalten habe und die er nur »nach und nach« zurücksenden werde**:**

> *»I will not return you weight for weight but Measure for Measure.«*

Dieses Wortspiel (Großschreibung von »***Measure for Measure***«, nicht hingegen von »weight for weight«) kann man als eine verdeckte Anspielung auf den Titel seines eigenen Werkes begreifen: Bacons Leihgaben werde er nur nach und nach zurücksenden, sein eigenes Werk "Mass für Mass" aber sofort!

Indiz 12: *Julius Caesar*

In einem Brief an Francis Bacon (1608) kommt Tobie Matthew auf Shakespares Stück »Julius Caesar« zu sprechen, dem er lieber »zuhörte«, als den Empfehlungen der Königin**:**

> *»At that time methought, you were more willing to hear Julius Caesar than Elizabeth commended«*

Damit spielt er auf Bacons Schrift »*In felicem memoriam Elizabethae*« an. Shake-

speare zeigt in »Caesar« politische Parallelen zwischen Elisabeths England und dem alten Rom auf. Die verdeckte Anspielung auf das Stück dürfte nicht ohne Bedeutung sein. In Bacons Werken spielt die Figur des antiken Caesars eine erhebliche Rolle.

Indiz 13: Shakespeare's »***Sir Toby***« in »Was ihr wollt«

Die Figur des Sir Toby in Shakespeare's »Was ihr wollt« (»Twelfth Night«) spielt auf Tobie Matthew an. Er war in dem Stück nicht nur Tobie, sondern »Sir Toby«. Tobie Matthew wurde im Oktober 1623 von König Jakob I. zum Ritter geschlagen. Von »Was ihr wollt« gab es kein früheres Quarto, das Stück erschien erstmals in der »First Folio« (1623). Daraus ließe sich folgern, dass die Zufügung des Titels »Sir« in der »First Folio« spät im Sommer/Herbst 1623(?) erfolgt sein könnte, was sowohl dafür sprechen würde, dass Marlowe/Shakespeare zu dieser Zeit noch lebte, als auch dafür, dass er sich unter dem Namen **Sir** Toby in das Stück einbrachte.

Indiz 14: Matthews Universalbildung

Tobie Matthew schrieb in der italienischen Fassung von Bacons »Essays and Wisdom of Ancients(1617)«[328] eine zueignende Eloge in italienischer Sprache.(s.Ausschnitt Bild)

de' Gran Duchi *Ferdinando*, et Cosimo de Medici, felicißimi Progenitori di V.A.S. con affetto, et ammiratione particolare. Iddio la feliciti, et facendo a V.A.S. profondißima riuerenza, humilmẽte me le inchino: Di Londra 12. di Decembre

Di voſtra Altezza
ſereniſſima

Humiliſsimo ſeruitore
Tobia Mathei.

Italienische Fassung von Francis Bacons »Moralischen Essays«[»Saggi Morali](1617) - Links :Ausschnitt (Schluss) der italienischen Zueignungsepistel von »Tobie Mathew« an den Grossherzog der Medici in Florenz, Cosimo (II.) , datiert mit dem 12.Dezember 1617(?) in London.

Matthew versorgte Francis Bacon mit den neuesten Beweisen Galileos für die Gültigkeit des kopernikanischen Systems und mit Erklärungen Galileos zur Entstehung von Ebbe und Flut.

> »*He* [Richard White] *tells me, that* ***Galileo*** *has answered your* [Bacon] *discourse concerning the flux and reflux of the sea, and was sending it unto me … Brüssel, 21.4.1616*«

Indiz 15: Bacon erwähnt Shakespeare zeitlebens nie.

[328] B. Montagu (Hg.): The Essays of Counsels Civil and Moral of The Ancients by Francis Lord Verulam, London 1845; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/1845essaysorcounoobaco#page/n7/mode/2up Saggi morali: http://archive.org/stream/saggimoralidesig00baco#page/n3/mode/2up

Francis Bacon schrieb viel über die Bedeutung des Theaters als »Bildungsanstalt«[329]. Es ist bis heute nicht erklärt, warum er den »Theaterdichter« William Shakespeare zeitlebens nie in seinen Briefen oder Werken erwähnte. Hierfür muss es triftige Gründe geben. Der Name »William Shakespeare«, »Shak«, »Sh.«, »Shakespeare«, »Will.«, »William« findet sich nur auf der FrontS. von Bacons »Northumberland Manuscript«[330] als Kritzeleien eines Unbekannten.[331] Der plausibelste Grund, dass die zeitgleich lebenden Bacon und Shakespeare in keiner zeitgenössischen Quelle gemeinsam vorkommen, dürfte in dem Umstand von Marlowe's »geheimzuhaltender Existenz« gelegen haben: Marlowe musste zu seiner eigenen Sicherheit in der Öffentlichkeit unerkannt und als »No-body« verborgen leben. Sein Name durfte keinesfalls genannt werden, er hatte offiziell als tot zu gelten. Bacon respektierte diese ihm bekannte Regelung und der ihn maskierende Shakspere war für ihn eine »Unperson« .

Indiz 16: Matthew kennt Shakespeare nicht

In einem Brief an Francis Bacon setzt sich Matthew/alias Marlowe mit vier größten englischen Geistesgrößen seiner Zeit auseinander.

> *»(… nation of Europe, to muster out, in any age the four men, who, in so many respects,. should excell four such as we are able to shew, viz. Cardinall* ***Wolsey****, Sir Thomas* ***More****, Sir Philip* ***Sidney****, and Sir Francis* ***Bacon****; for they were all kinds of monsters in their severall ways.«*

Es ist bemerkenswert, dass der Name Shakespeare in dieser Auflistung nicht erscheint. Der Grund dafür war am ehesten, dass sich Matthew als noch lebende Person nicht zur Reihe der berühmten Verstorbenen einreihen konnte, das seinem Gesamtwerk unter vielen Pseudonymen nicht gerecht geworden wäre.

Indiz 17: Tobie Matthew – ***when a man must either be undone or damn'd***

In einem Brief aus Italien (1606, Florenz?) an John Donne spielt Tobie Matthew einmal auf sein Schicksal an. Er schreibt, dass es hart sei, wenn ein Mensch nur zwischen den Alternativen »tot« (»*undone*«) oder »verbannt« (»*damn*'d«) zu wählen hatte.

> *»(…) Most glad, you had it not. It is an hard choice, when a man must either be undone or damn'd (…).«*

Indiz 18: Mary Sidneys Korrespondenz[332] ***forgotten your Other-self«***

[329] Francis Bacon: The advancement of Learning. Second Book, auch: http://hiwaay.net/~paul/bacon/advancement/book2ch13.html

[330] Francis Bacon: The Northumberland Manuscript; auch: http://www.sirbacon.org/links/northumberland.html

[331] Handschriftliche Kritzeleien (Faksimile transkribiert in moderne Schreibweise) auf der FrontS.der Northumberland Manuskripte, auch: http://www.sirbacon.org/northumberlandmanuscriptfa.htm

[332] Sir Tobie Matthew: A Collection of Letters, London 1659, s.: Early English Books Online (EBBO):

John Donne veröffentlichte 1660 Korrespondenzen Matthews (»A Collection of Letters«), darin mehrere Briefe von Mary Sidney: Diese lassen sich nicht exakt datieren, da Datum und Signaturen entfernt wurden, sie müssen aber vor ihrem Tod, September 1621, geschrieben worden sein. In einem der Briefe macht sich Mary Sidney Vorwürfe wegen ihres unentschuldbaren Verhaltens, im vorausgehenden Brief vergessen zu haben, auf Matthews »andere, ehemalige Identität« (»***forgotten your Other-self«)*** eingegangen zu sein**:**

> *»…I have to doe, is to repair an inexcusable errour; for, my former Letter to you, was no sooner out of my hands, than I was ashamed of my ill fortune, in that I might seem to have forgotten* ***your Other-self.***

Die Erwähnung seines schon vergessenen »Anderen-Selbst« *(»your Other-self«)* kann als ein Indiz dafür gesehen werden, dass Matthew in früherer Zeit eine andere Identität hatte. Mary Sidney fand keine Worte, wie man eine längst vergangene Welt neu beleben könnte (»*But how to spur on a rustie, dull, old, torn world …?*«). Sie reflektierte über die Möglichkeit, wie man davon [von seiner geteilten Existenz] einst eine »Bestätigung« herausfinden könne. Ein solches Wissen wäre wertvoll, wenn es irgendwann einmal bekannt würde, damit später die Geschichte überhaupt geglaubt würde (»*how, I say, to find out a receipt for this, were worth the knowing; and i****f it were once known, it would be verie well worth the buying«).***

Textausschnitte aus Briefen von Mary Sidney, Countess of Pembroke, an Tobie Matthew**:**

> *»(…) yet let me still receive commands from you by your Letters, for they all are extreamly welcome to me.*
>
> *(…). I send you herewith such parts of what you asked, as I have yet been able to procure; and though I cannot discreetly pray you to esteem them, yet cast your eyes kindly upon them, because they have parted from me to none but your self.*
>
> *(…) But, in what I am to your very worthie self, see you lessen me not by your own conceit, since you cannot therewith exceed, what I am indeed in my desires and purposes, to esteem highlie, and deserve perfectlie well of you*
>
> *(…) It was but a Dream … I should not speak thus loud, nor thus far off, nor make so long a reach to you still, by the Arms of my ill-written Lines. But I thought once, that you were both nearer hand, anie comming to my little Lodge, to visit me; when, soon after, I found by one of yours, that you had frustrated that hope, and designed your self towards other ends (…).«*

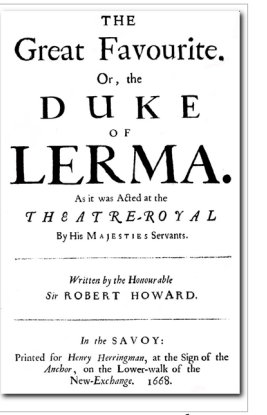
Die Briefe lassen eine intimere Beziehung zwischen Matthew und Mary Herbert (Sidney), Countess of Pembroke vermuten. Matthew als Pseudonym von Marlowe/Shakespeare lässt den brieflichen Inhalt und Tonfall dieser Beziehung verstehbar werden, für den Bischofssohn kann eine solche Beziehung kaum nachvollzogen werden.

http://eebo.chadwyck.com/home.

Indiz 19: Mathew: *»to offer this inclosed paper to your sight, concerning be Duke of Lerma «*

Allein die Tragödie »**The Duke of Lerma**« reicht aus, in Matthew den hochtalentierten Theaterschriftsteller Marlowe/Shakespeare zu erkennen. Einem Brief[333] vom 14. Februar 1619 aus Brüssel an Francis Bacon legte Matthew ein Textbuch namens »The Duke of Lerma« bei (*»to offer this inclosed paper (a) to your sight, concerning tbe Duke of Lerma, which … will not, I think, be altogether unpleasing, because it is full of particular circumstances«)* und fügte in einer Fußnote hinzu, er habe es aus dem Spanischen übersetzt und zum besseren Verständnis mit einigen Ergänzungen versehen

> *» (…) I have out of a ragged hand* ***in Spanish translated*** *it, & accompanied it with some marginal notes for your Lordships greater ease (…) Before the departure* ***of the Duke of Lerma,*** *there was written upon the gate, a pasquinade that the house was governed Per il Padre y el Hijo, y un Santo (…).«*


THE
Great Favourite.
Or, the
DUKE
OF
LERMA.
As it was Acted at the
THEATRE-ROYAL
By His MAJESTIES Servants.
Written by the Honourable
Sir ROBERT HOWARD.
In the SAVOY:
Printed for Henry Herringman, at the Sign of the Anchor, on the Lower-walk of the New-Exchange. 1668.

Das 1668 erstmals veröffentlichte und aufgeführte Theaterstück »The Great Favourite, or the Duke of Lerma«, überreichte Tobie Mathew 1619 Francis Bacon.

Die Eintragung des Stücks im Stationer's Register erfolgte erst am 9. September 1653. (Mathew starb 2 Jahre später - Indiz 22). Warum als Autor dieses erst 1668 veröffentlichten und aufgeführten Theaterstücks »The Great Favourite, or the Duke of Lerma« Sir Robert Howard (s.Bild) erschien, ist bei Kenntnis von Matthews Korrespondenz schwer verstehbar. Robert Howard wurde früh der Vorwurf des Plagiats gemacht. Er behauptete, das Stück nicht geschrieben, sondern für das Theater angepasst zu haben (*»unfit to be presented by any that had a respect, not only to Princes, but indeed to either man or woman*«). Das Stück trägt – bezieht man es auf Marlowe/Shakespeare/Matthew – eindeutig autobiografische Züge**:** Es zeigt Elemente aus Marlowe's/Shakespeare's Leben**:** seine Aufenthalte in Spanien, seine Beherrschung der spanischen Sprache, Rodrigo Calderon und vieles mehr. Im Stück hatte der Herzog von Lerma die Gunst des Hofes verloren, befand sich in finanziellen Nöten und war bedroht, vom Hof verbannt zu werden. Seine Feinde, der König und die Königin (von Spanien), sterben in dem Stück, dadurch konnte der leichtlebige, willensschwache Sohn Philip II. [entsprichend Charles?] den Thron besteigen, was es Lerma [Marlowe?] ermöglichte, mittels seiner Tochter Maria die Gunst des Thronfolgers zu erringen, seine Tochter als die Metapher seiner eigenen Muse oder Tugend.

[333] Thomas Birch (Hg.)**:** Letters, Speeches, Charges, Advices of Francis Bacon, London 1763, S.223; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/lettersspeechescoobaco#page/222/mode/2up

Indiz 20: »***assure you that your Book*** (»First Folio«?) ***is most acceptable***
Eine hochrangige weibliche Person am Hof schrieb[334] anlässlich des Erhaltes eines Buches (»*so good language*« »*that work*«) an »Sir« Tobie Matthew von ihm und seinem Versprechen, ihr eine Aufwartung zu machen. Hier ist mit gewisser Plausibilität anzunehmen, dass Matthew ihr das soeben fertiggestellte Buch [»First Folio?«] überreichte, das zunächst dem Thronfolger Charles, Prince of Wales, übergeben worden war:

Ausschnitt aus (John Donne: »A Letter from a Princesse«,

[Daten und Namen wurden gelöscht – frühestens Ende 1623]

> »*It was the desire, which I had, to know more of you, than generall aprobation doth expresse; which* ***made me ask to see that work,*** *and that character also, which you found* ***worthy to adorn with so good Language****. To which, your Civilitie adds the promise of a fuller satisfaction, than I might justlie expect. But it obliges me to* ***assure you. that your Book*** *is, and your presence will ever be, most acceptable to your affectionate friend.*«

Indiz 21: Tobie Matthew im höheren Alter
Von einem Manuskript (1640),[335] das aus drei getrennten Abhandlungen bestanden haben muss und aus dem Besitz eines Pastors namens Dr. Neligan stammte, existiert nur noch die Kurzform eines abschriftlichen Auszugs. Am Ende der ersten Abhandlung hatten Matthews und einige Zeugen unterschrieben, die zweite, 21-seitige Abhandlung (»***Posthumus*** *or* ***the Survivor***«) war neben der Signatur mit einem roten Siegelwachsaufdruck versehen. Die dritte Abhandlung (»*Five and Twenty Considerations*«, datiert 1641) wurde von einem »James Louth« signiert.[336] Die erste Abhandlungen beschreibt fortlaufend verschiedene Lebensereignisse (ohne exakte Datierung zwischen 1605 und 1625). Dieser Auszug enthält viele Unstimmigkeiten, dennoch ist das Ausmaß der Fakten, die mit Matthews Leben und Korrespondenz übereinstimmen, zu groß, als dass er nicht gemeint gewesen sein kann.

Indiz 22: **Toby Matthews** Tod am 13. Oktober **1655** (»**John Quarles**« ein spätes Pseudonym)
Matthew [alias Marlowe/Shakespeare] kann nicht unbemerkt von der Bildfläche verschwunden sein, er besass einen zu grossen Kreis von Verehrern, Freunden und Helfern, die sich zum Teil ebenfalls im Exil aufhielten. Zu Beginn des 5.Jahrzehnts (ca 1640/41) verliess er England wegen bedrohlicher Auswüchse des sich anbahnenden Bürgerkriegs und verbrachte sein letztes Lebensjahrzehnt wohl in den spa-

334 Sir Tobie Matthew: A Collection of Letters, London 1659, : Early English Books Online (EBBO): http://eebo.chadwyck.com/home
335 William Henry Smith: Bacon and Shakespeare, London 1856; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/baconandshakespooneligoog#page/n171/mode/1up.
336 A.H.Mathew:(Edit.) 1904 Online-Version http://archive.org/stream/a592408800mattuoft#page/n5/mode/2up

nischen Niederlanden/Flandern (Gent, Antwerpen[337], Louvain, Saint Omer[338]). Dort muss er als spätes *literarisches* Pseudonym auch »**John Quarles(J.Q.)**« (s.bereits S.305) verwendet haben. Sein »**Fons Lachrymarum; or a Fountain of Tears:**«(1648) mit überaus spezifischen inhaltlichen Bezügen zu Marlowe's pseudonymer Autorschar widmete er König Charles (»*..to prostitute at Your Highnesses feet the* **first fruits** *of an Orchard, which I planted* ***in Flaunders, during the time of my banishment*** *and now have brought them into* England *to be press'd for growing in a straunge Country...«).* Seine »Divine Meditations (1655)« kann man als eine letzte Bilanzierung eines zur Neige gehenden Lebens betrachten, beziehungsreich sowohl in einem prologähnlichen Beginn

> *He that will true* examples *learn to give*
> **First let him learn to dye, and then to live:.**
> *Prefer the surest first; for you and I*
> *Uncertain art to live, but sure to dye*

als auch in den letzten Zeilen der letzten Meditation

> *That* Son of God*, in whom true joys recide;*
> **Who lives by dying, and by living dy'd.**

Am 13.Oktober 1655 starb er im Alter von 91 Jahren „*At the House of the Tertians of Society of Jesus*" in Gent. Er soll im Gewölbe unter dem Jesuiten College in Gent beerdigt worden sein, mit der Grabaufschrift**:** »Hic jacet D. Tobias Matthaei.« Die Kirche wurde Ende des 18.Jahrhundert (1798) geschleift. Über das General Biographical Dictionary[339] (Vol.21, **1815**) erfährt man Details über seinen Aufenthalt in Gent (Flandern) und über seine übermächtige Persönlichkeit (»***a very singular character***«*...*»***the reputation of a man of universal genius***…« *to pursue whatever else was started* ***by his volatile genius.***), die der Verfasser über James Granger bezog. (Auszug S.467)

> »*…he affected the reputation of* ***a man of universal genius****, and certainly possessed many accomplishments.…he was* ***a poet****, a painter, and a man of gallantry. Lord Orford informs us that he made a portrait of the Infanta*[340] *; and the famous character of Lucy Percy, countess of Carlisle…His excellent constitution required but few hours sleep, which he frequently took in a great chair, and rising by break of day, he used to dip his head in cold water. He was then fresh as the morning, and in spirits to write panegyrics upon lady Carlisle, or to pursue whatever else was started* ***by his volatile genius****.*«

337 J.P.van der Motten,K.Daemen-de-Gelder: A cloistered entrepot: Sir Toby Matthew, English Studies 2010

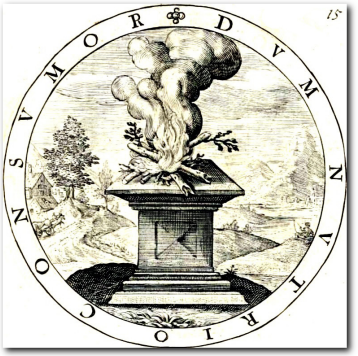
338 In der letzten Zeile(S.100) des düsteren letzten Gedichts «The Ghost-Song« in Choice Drollery(1656) schreibt der nicht identifizierbare Dichter(R.P.) «*Come buy my four ropes of* ***St.Omers*** *Onions*«(S.xx) http://archive.org/stream/choycedrolleryso00ebswuoft#page/100/mode/2up

339 The General Biographical Dictionary 1815 vol.21 http://archive.org/stream/generalbiographi21chaluoft#page/466/mode/2up

340 wohl anlässlich Mathews Aufenthalt mit Kronprinz Charles und Georges Villiers(Lord Buckingham) in Madrid (1622)

»*Vanished out of seeing … my Now-concealed-Being*«

Es sei vorausgeschickt, dass George Withers enzyklopädisch fixiertes Geburtsjahr 1588, in einem nicht befriedigend erklärten Widerspruch zu Datierungen früher Werke steht[341](Bild,s.S.590). Er gehört in diesem Buch zu den eindeutigsten Pseudonymen Marlowe's (alias Shakespeare). Seine Werke[342] weisen zahlreiche und mächtige Übereinstimmungen mit Textinhalten, Stil, poetischer Qualität und Biografischem von Marlowe/Shakespeare auf, die nicht zufällig sein können. Für Wither wurde dies in vorausgehenden Kapiteln bereits an verschiedenen Beispielen betrachtet (z.B.: S.121, •Erlegter Hirsch, S.471; •Merkur und Caduceusstab, S.537; •»The Great Assises«, S.602; •Touchstone, S.328; •In Kerzenflamme stürzende Fliege, S.471 •»Shakespeare a Mimicke« S.121; •Maske, S.70).



»Dum nutrio consumor« Marlowe's dialektisches Leitmotiv [Rundtext]. Aus Georg Wither: A collection of Emblemes (1634)
Buch I/XV

Sowohl der lateinische Rundtext um das Emblem I/15- (*Dum nutrio consumor*[343]*)* aus George Withers Emblem-Gedichtbuch (s.Bild), als auch das Bild selbst mit dem Altaropfer des Dichterlorbeers und dem zugehörigen Gedicht (»*The Fewell*[fuel] *on the altar doth consume, **How it destroyeth that which feedes the same***«) weisen unmittelbar auf Marlowe's Schicksal und seine »dialektische« Lebensphilosophie »Qui me nutrit, me destruit«(S.192f) hin, am stärksten wohl die Schlusszeilen (»*and perfit that, For which all these were first bestow'd on me. So when I quite am **vanish'd out of seeing I shall enjoy my Now-concealed-Being…***«). Viele andere Zeilen von Withers Emblemgedichten sind ähnlich durchtränkt von Marlowe's dialektischer Lebensdevise und Biographie (S.S.192 ff). Einige Beispiele aus Buch 1 **:**

341 G.Wither, ▪»An A. B. C for Laye-men, otherwise called, the Lay-mans Letters«(1585) und ▪»A view of the Marginal Notes of the Popish Testament, translated into English by the English fugitive Papists **resiant at Rhemes** in France. (1588) Auseinandersetzung um die sprachliche korrekte Übersetzung des Neuen Testaments der nach Reims geflohenen Katholiken (s.S.479f)

342 Zum Beispiel »Abuses stript, and whipt« (1613), »The Shepherd's Pipe« (1614), »Fidelia« (1615) – alle enthalten in »Juvenilia« (1622), »A Collection of emblemes« (1634/35), »The Great Assises holden in Parnassus by Apollo (1644) u. a., auch**:** http://www.archive.org/stream/poetrygeorgewitoosidggoog#page/n12/mode/2up, und**:** http://www.archive.org/stream/juveniliao2withgoog#page/n10/mode/1up

343 Übersetzung**:** Während ich mich (er)nähre, zehre ich mich auf

Buch I/Emblem 6

his losse is gaine, his Poverty is wealth
Yes ***death itselfe, becomes life to him***

Buch I/Emblem 13

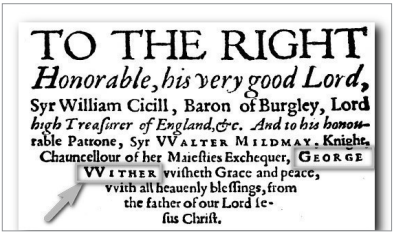
he(…) turnes ***losses to gaine*** *and storm to prosp'rous windes*

Buch I/Emblem 16

they that seek our ***losse****, advance our* ***gaine***

Buch I/Emblem 23

death is no ***losse****, but rather* ***gaine***
for ***we by dying life attaine***


TO THE RIGHT
Honorable, his very good Lord,
Syr William Cicill, Baron of Burgley, Lord high Treasurer of England, &c. And to his honourable Patrone, Syr VValter Mildmay, Knight, Chauncellour of her Maiesties Exchequer, George
VVither wisheth Grace and peace, with all heauenly blessings, from the father of our Lord Iesus Christ.

Faksimile der Zueignung von George Withers »A.B.C. for a Laye-men, or otherwise called, The Lay-mans Letters « an William Cecil, (**1585**)

Withers bebilderter Gedichtband »A Collection of Emblems«[344] (1635) kann wegen der Übereinstimmungen mit den Inhalten des moralischen Emblembuchs »A Choice of Emblems«[345] von Geoffrey Withney (gedruckt in Leyden 1586) wenig Zweifel daran lassen, dass beide, Wither und Withney, denselben »modifizierten« Namen repräsentierten und dass sich hinter beiden Namen der Dichter verborgen haben muss. Die Zusammenhänge lassen sich allerdings nur verstehen, wenn man Namen und Inhalte von anderen Werken der in diesem Kapitel genannten Autoren einbezieht.
Bereits 1870 hatte Henry Green[346] erkannt, daß Whitney viele Inhalte von Shakespeare Dramen mit bemerkenswerten Illustrationen unterlegt hatte, die vor dem geistigen Auge des Dramatikers gestanden haben müssen. Henry Green formulierte in »Shakespeare and the Emblem Writers«…1870

> p.494...*Whitney especially, do supply many curious and highly interesting illustrations of the Shakespearean dramas, …that* ***were in mind of the Dramatist as he wrote****.)*

Wir erfahren über Wither[347] aus seinem Emblem-Gedicht (Buch 3, Gedicht 24), dass er in einer Zeitspanne von 60 Jahren (»*much it makes in threescore* [60] *Yeares, in sixtie, seventie, eightie yeare*«) Tag für Tag schrieb (»Nulla dies sine linea«)[348], und mächtige Autoren entwarf (»*by composing … might Authors*,[349] «) und durch deren

344 George Wither: A collection of emblemes, ancient and moderne, London 1635; Onlineversion http://www.archive.org/stream/collectionofembloowith#page/158/mode/2up/

345 Whitney's »Choice of Emblemes: A Fac-simile Reprint, London 1866; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/whitneyschoiceeooparagoog#page/n103/mode/1up

346 Henry Green: Shakespeare and the Emblem writers 1870. http://www.archive.org/stream/shakespeareandeoounkngoog#page/n10/mode/2up

347 George Wither: A collection of emblemes, ancient and moderne, : http://archive.org/stream/collectionofembloowith#page/158/mode/2up

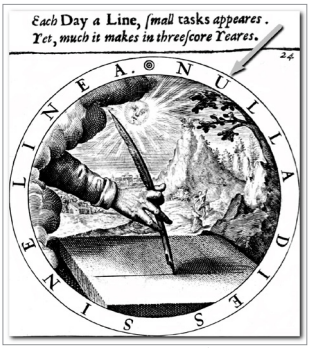
348 Das zeitnahe 4-zeilige Epigramm Nr.324 in »Wits Recreations« (»***Nulla dies sine linea***«(!) 1641) lässt erkennen, dass dessen anonymer Autor unter der Maske von »Solon« (eines Weisen von Athen) identisch mit Wither[alias Marlowe/Shakespere] war.

349 Man bemerke die Sinn-ändernde Kommasetzung, nach »Authors«, und nicht nach »Line«

Kompositionen berühmte Werke erschienen *(»famous works appeare«)* mit Hunderttausenden von Zeilen *(»to which ten hundred thousand have arrived«).* Von diesen Autoren gebe es keine Anzeichen, dass sie je gelebt hätten *(»Of whom, we see no signe that e'ver they lived«).* Ihre dichterischen Werke *(»Those need full Works«)* behandelten wir oft stiefmütterlich *(»which often we neglect«)*, bis es irgendwann zu spät sei (*»until too late«*).

Ausschnitt aus Georg Withers »A Collection of emblemes« (Buch 3, Emblem 24)**:**

»(In Callings, either Humane, or Divine)
Who, by composing but ***each Day a Line***
Might Authors, of some famous Workes appeare,
In sixtie, seventie, or in eightie yeare;
To which, ten hundred thousand have arrived
Of whom, we see ***no signe that ev'r they lived.***
And, with much pleasure, wee might all effect,
Those need full Works, which often we neglect,
*(****Until too late****) If we but, now and then*
Did spare one houre to exercise the penn«



aus George Wither:
»A Collection of Emblems«(1634
Buch III/24

Dieses Gedicht ergibt Anhaltspunkte, dass Wither

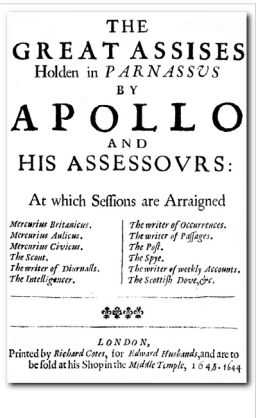
▹ ***ein*** Pseudonym eines realen Dichters darstellte,
▹ unermüdlich über Jahrzehnte Tag für Tag kreativ schrieb und große Werke verfasste (man betrachte nur dieses Kapitel 11),
▹eine hohes Alter erreichte, (*In sixtie, seventie, or in eightie yeare;)*
▹als Autor unter vielen Namen nie sichtbar wurde (*»no sign that ever* ***they*** *lived«)*
▹sich darüber bewusst war, dass diese Zusammenhänge später nicht mehr erkannt würden (*»until too late«*).

Die Fachwelt hat diese Feststellungen Withers nicht hinterfragt oder bewertet. Es macht im Kontext seiner Bücher und deren Inhalte uneingeschränkt Sinn, hinter George Wither ein Pseudonym für den bis in das neunte Lebensjahrzent lebenden Dichter zu erkennen.
Dass das ***anonyme*** Versepos »**The Great Assises holden in Parnassus by Apollo and his Assessoures** (1644, Bild S.S.592)«[350] wahrscheinlich Jahrzehnte(?) zuvor verfasst, George Wither zugeschrieben wurde (S.S.121), wird nur dann verstehbar, wenn Wither ein Pseudonym von Marlowe/Shakespeare war. Es stellt in artistisch konstruierter Manier (Apollo mit zwölf Beisitzern, zwölf Juroren, zwölf Angeklagten) eine einzigartige, »dramatische«, poetisch-allegorische Verhandlung über Marlowe's Person und sein Lebensschicksal dar. Fast jede Zeile dieses Verse-

[350] George Wither: The Great Assises holden in Parnassus by Apollo and his Assessoures, Manchester 1885; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/greatassisesholdoomanc#page/n7/mode/2up

pos lässt sich auf sein Leben, seine Person oder seine literarischen Werke beziehen, allerdings nur bei Kenntniss der Werke auch der anderen Pseudonyme, die in diesem Kapitel berührt werden.

In einer poetischen Metapher unterwirft sich der Dichter und Erzähler als Angeklagter einer Verhandlung vor seinem »Über-ich«. Die Parabel besteht in einem Gerichtsverfahren unter Apollo (Phoebus) mit Beisitzern wie Philip Sidney, Francis Bacon, Erasmus von Rotterdam, John Bodin, Guillaume Budé, Pico Della Mirandola, und anderen, die alle zu Marlowe's Vorbildern gehörten. Dem Gericht steht eine zwölfköpfige »literarische« Jury (Wither, Cary, May, Davenant, Sylvester[351], Sandes, Drayton, Beaumont, Fletcher, Haywood, Shakespeare, Massinger) zur S., wobei allegorisch der Qualifikation dieser Personen in der Folge widersprochen wird. (Sie entsprechen alle inkl. Shakespeare Tarnidentitäten des Dichters). Wither zum Beispiel habe überhaupt nicht die Befugnis, in der Jury zu sitzen (»*As one unfit with others to be mix'd*«). Hier wird allegorisch verbrämt zum Ausdruck gebracht, dass Juror (Wither) und Angeklagter (Marlowe) identisch sind. Die Anklage richtet sich gegen *zwölf* »*Malefactours*«, bei denen es sich um *zwölf* Beschuldigte handelt, die *zwölf* Wesensmerkmale Marlowe's darstellen (zum Beispiel Mercurius Brittanicus[352], Mercurius Aulicus[353] [Autolicus?], Mercurius Civicus[354],(sS.536f) dem Schreiber von »Occurences«, von »Perfect Passages«, von Journals [Barnabes Journal?], dem Informanten, dem Auslandsagenten, dem Autor des wöchentlichen »The Scotish Dove« und anderen. Das Ausmass aufzeigbarer Entsprechungen zwischen Marlowe[alias Shakespeare] und Inhalten von Wither und anderen Pseudonymen übersteigt jede Zufallswahrscheinlichkeit.


THE
GREAT ASSISES
Holden in PARNASSUS
BY
APOLLO
AND
HIS ASSESSOVRS:
At which Sessions are Arraigned
Mercurius Britanicus. The writer of Occurrences.
Mercurius Aulicus. The writer of Passages.
Mercurius Civicus. The Post.
The Scout. The Spye.
The writer of Diurnalls. The writer of weekly Accounts.
The Intelligencer. The Scottish Dove, &c.
LONDON,
Printed by Richard Cotes, for Edward Husbands, and are to be sold at his Shop in the Middle Temple, 1643. 1644

Anonymes Versepos »The Great Assises«(1643)

Ausschnitt: (Aus: George Wither: »The Great Assises«)

»Of twelve sufficient Poets, but entreated,
To heare the Jurours names againe repeated:
(Which done) hee on exceptions did insist,
Asserted against divers of the list.
On confident ***George Withers*** *first he fix'd,*
As one unfit with others to be mix'd

351 Epigramm 12 in John Davies »The Scourge of Follie«(1611) stützt die These, dass Davies mit Sylvester identisch ist. (»*Shall I excuse thee that thus usest mee? Yes: Th'art all honest but my part of thee.*«) (Über die Identität von John Davies u.a..s.S.90ff,s.S.596ff)

352 J.Q,Adams,MLA 1911 http://archive.org/stream/jstor-2916798/2916798#page/n1/mode/2up

353 Mercurius Aulicus: http://en.wikipedia.org/wiki/Mercurius_Aulicus

354 Mercurius civicus http://en.wikipedia.org/wiki/Mercurius_Civicus

In his arraignmnent, for he did protest
That ***Withers*** *was a cruell Satyrist*
And guilty of the same offence and crime
Whereof he was accused at this time«

George Wither in »Juvenilia« (1626); Marlowes Lebensmotto im Rundtext: *I grow and wither both together.* Im Subtext:...***few have been more approved, none so unseen,*** *so generally loved.-*

Dass ein gewisser Thomas Combe 1614, 20 Jahre vor George Wither, ein ähnlich konzipiertes »moralisches Emblembuch« namens »*The Theater of Fine Devices, containing an hundred morall Emblemes first penned in French, by Guillaume de la Perriere, Printed by Richard Field, London*«[355] ins Englische übersetzte, ergibt Hinweise, dass er der gleiche Autor mit anderem Pseudonym gewesen ist: Marlowe war gezwungen und konnte nach Belieben Unbekannte als Autoren seiner Werkschöpfungen vorgeben, da er durch seine verlorene Identität ohnehin unerkennbar geworden war, und Namen für ihn eher allegorische als wahrhaftige Bedeutung besaßen und er alles daransetzte, unerkennbar zu bleiben.
Die Zahl der Indizien und der Bild- und Gedankenparallelen ist statistisch zu signifikant, als dass es vorstellbar erscheint, dass zu Lebzeiten Marlowe's/ Shakespeare's in England drei Autoren – Geoffrey Whitney(1586), Thomas Combe(1614) und George Wither(1634) – unabhängig voneinander moralisierende Gedicht- und Emblembücher geschrieben haben sollen, bei denen sich Inhalte von Emblemen und von allegorisch-moralischen Texten in solch einem Ausmaß überschnitten.

Des Dichters komplementäre Leitgedanken -

I have not *of my selfe, the powre or grace,* ***To be, or not to be;***

1621 (1618?), Jahre vor Fertigstellung der First Folio (1623) erschien George Withers Gedicht-Satire »**Withers Motto: Nec habeo, nec Careo, nec Curo**«. (Ich habe nicht, ich entbehre nicht, ich sorge mich nicht- Bild S.S.594). In Gedichtform beschreibt er darin allegorisch den seelischen Zustand seiner anonymen Existenz, die ihn dazu gebracht hat, nichts zu besitzen, nichts anzustreben, und sich für nichts zu engagieren, mit Gedichtzeilen, die Marlowe alias Shakespeare unmittelbar durchscheinen lassen. Er legt die Absicht des Buches anhand seines Mottos explizit dar: man solle sich über ihn ein wahres Bild machen (»*when this Motto first, I did*

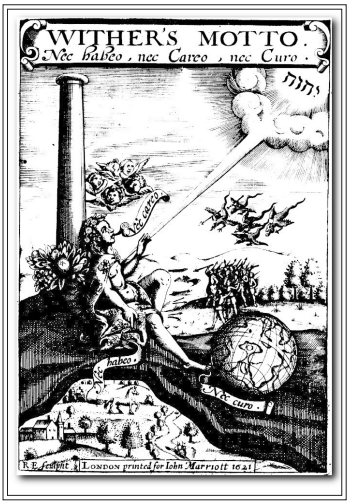
[355] Guillaume de la Perriere Tolosain: Le theatre des bons engins, Paris 1545; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/letheatredesbonsoolape#page/n7/mode/2up

make,…that it might ***expresse me as I am****«, »My intent was to draw* ***the true Picture of mine own heart,*** *…who knew me* ***outwardly****, have some representation of my* ***inside*** *also«*). Einige Beispiele**:**

▹Man möge hören, was er nicht besitze. Er selbst habe nicht die Kraft oder Gnade, **zu sein oder nicht zu sein**, ein winziger Unterschied (»*Heare, what I have not… **I have not** of my selfe, the powre or grace, **To be, or not to be;** one minute-space.)*

▹Wenn er sterbe, habe man ihm ein Grab versprochen. (»*As when I dye, one promist me a* **Grave**«*).* Ein Grab; der stille Ort [s]seines[literarischen] Anteils. (»*A* **Grave;** *that quiet closet of Content*«). Ein Grabmonument [in Stratford] habe er für sich bereits errichtet (»*And* ***I have built my selfe a*** **Monument**«), das allerdings, da er lebe, dem »Inventar« seines [gesamten literarischen] Reichtumes widerspreche (»*But (as I live) excepting only this; (Which of my wealth the* **Inventory***, is)*«

▹Er sorge sich nicht um windige Titel (»*I do not for these ayrie Titles care*«), die Narren, Gauner ebenso wie er selbst tragen können, *(which fooles, and knaves, as well as I may weare)* oder darum, dass sein Name (wann immer er einmal geschrieben werde), von zwanzig nachfolgenden verdeckt werde (»*or that* ***my Name (when e're it shall be writ)*** *should be* ***obscur'd with twenty after it.)****«*



George Wither :Wither's Motto. Nec habeo, nec Careo, nec Curo (1621)

▹er sorge sich nicht, solange er »er selbst« sein könne *(»I care not so I still my selfe may be*«), was andere seien, oder wer seinen Platz einnehme (»*what others are, or* ***who takes place of me***«)

John Taylor

Eine vergleichende kohärente Bewertung von »**Withers Motto. Nec habeo, nec Careo, nec Curo**« « mit den ebenfalls 1621 erschienenen, in Bild und Text komplementären Gedicht des kongenialen Sprachtalents **John Taylor,** Waterpoet[356] »**Taylor's Motto. Et habeo, et Careo, et Curo«** [s. Bild] im Zusammenhang mit der Autorschaftsdebatte ist die Literaturwissenschaft bisher schuldig geblieben. Ein gebildeter **John Taylor**[357] weiss 2 Jahre vor Erscheinen der First Folio von verstor-

356 Er kann und muss unzweifelhaft - wie Georg Wither - wegen einer Unzahl von plausiblen poetisch-kontextuellen Argumenten- als ein (späterer) Tarnname des Dichtergenius diskutiert werden.

357 Man lese John Taylors »Nipping or snipping« 1614, »The Praise of Antiquity« 1621, »Wit and mirth« 1635 seine »Funeral Elegy« auf Ben Jonsons Tod,

benen Autoren (wie *Shakespeare* [*did in art excell*], *Sylvester, Beaumont, John Harrington)* und von noch lebenden zu berichten (»*there are living at this day*«), die ihren wahren Wert auf dem Papier darstellten (»*which do* ***in paper their true worth display)***, wie »*Davies, Drayton, and the learned Dun, Jonson, and Chapman, Marston, Middleton, Rowlye* [Rowley], *Fletcher, Wither, Massinger, Heywood and all the rest where e'er they are*«)**:** Sie dürften ihre Zeilen **nur** auf dem Papier äussern, (»*...must say their lines, but for the paper sheete..*«.), sie hätten[358] kein Boden unter ihren Füssen (» *had scarcley ground, wheron to set their feete.*«). Im Klartext: fast alle diese (noch) lebenden Autoren, hätten wie die Verstorbenen keine reale Existenz, sondern sie existierten nur in ihren Werken, auf dem Papier, als Pseudonyme.

John Taylor : Taylor's Motto.Et habeo, Et Careo, Et Curo (1621).- [Der leere Geldbeutel als Ausdruck seiner Mittellosigkeit] » *written in 'three days at most;*'«

Schliesslich kann das von einem anonymen Autor verfasste Buch »**Wits Recreations**« (1640/41 [Experten postulieren George Wither]) mit 630 Epigrammen, 160 Grabsprüchen u.a. (s.S.48, s.S.111, S.598f) auf Grund zahlreicher Inhalte nur von Marlowe/alias Shakespeare stammen. In Epigramm 45 wird George Wither als eine moralische Person charakterisiert, die „Britains Remembrancer" verfasst habe und die beide, also auch den (anonymen) Autor selbst, unsterblich gemacht habe. Der Unterschied zwischen Wither und dem Autor bestünde darin, dass Wither einen Namen habe, er selbst[Marlowe] aber keinen. („*th'[ou] hast made* ***us*** *both eternall, for our shame shall never Wyther, whilst* ***thou*** *hast a name*").

Man kann aus der Gegenüberstellung der komplementären Motto's von **Wither** und **Taylor,** die sich 1621 nicht zu kennen scheinen, nur eine - auf Anhieb absurd erscheinende - Schlussfolgerung wie bei **John Ford** (S.376 - Funerall Elegy) postulieren, dass auch **John Taylor** (»the waterpoet«) zu den »Deck- oder Scheinnamen« für das Dichtergenie Marlowe/alias Shakespeare gehört haben dürfte. Dies wird offensichtlich, wenn man a) die kontextuellen Inhalte seines eindrücklichen Werks b) die Reiseschilderungen und c) die für Marlowe/Shakespeare so typischen, artistischen dialogisch-dialektischen Fähigkeiten berücksichtigt.

Die heutigen enzyklopädischen Informationen über John Taylor (ähnlich John Ford) darf man getrost vernachlässigen, sie spiegeln eine bizarre Reihung unvereinbarer, vermeintlich biografischer Fakten aus seinen Schriften.

358 [bis auf Jonson/Donne?]

(1)**John Davies** [of Hereford] - ***In Tarquins sight...cut in two***

John Davies [of Hereford] schrieb in »The Scourge of Folly«(1611) eindrückliche Epigramme über Personen der »High Society« von England. Er muss zu vielen »Zeitgenossen« gute Kontakte gehabt und sie gekannt haben. Warum dies für einen heute unbekannten Dichter John Davies im Übermass und für einen zeitgleich lebenden Dichter Shakespeare nicht einmal ansatzweise der Fall war[359], ist schwer begreiflich zu machen. Wer war dieser John Davies? Wie gelangte er an das Geheimnis von Marlowe's Identitätswechsel? (S.S.90ff). Man fragt sich dies, weil seine Werke »Mirum in Modum«, (1602), »Microcosmos«(1603), »Wittes Pilgrimage«(1605?), »The Muses Sacrifice«(1612) weit überzufällig mächtige Verbindungen zu biografischen, literarischen und politischen Inhalten Marlowe's erkennen lassen. Auch hinter dem anonymen Autor der Gedichte und Epitaph-Verse von »Wits Bedlam«(1617) wird der "*writing master*" John Davies erkannt.[360] (S.S.118).

Dass die »*incredible Truths*« von John Davies darin bestanden, dass er einem Pseudonym von Marlowe/Shakespeare entsprach, konnte Lambert Ennis nicht erkennen, obwohl er es aus der Metapher des Epigramm 221 »*Against telling of incredible Truths*« in »**Wits Bedlam**« hätte herauslesen können. Dort wird über eine Zweiteilung seiner Identität berichtet**:** Tarquin[!Marlowe] habe einen Schärfstein (»*Whetstone*«) unmittelbar mit einem Rasiermesser in zwei Teile gespalten**:** (*Sooth-sayer, in **Tarquins** sight, they say, did with a razor forthwith **cut in two** a Whet-stone*«), was für Menschen dieser Welt eigentlich kaum zu schaffen sei (*which I thinke (as well I may) is wondrous hard fo men of God to doe*). Es erschiene zuweilen besser -so Epigr.221 in »Wits Bedlam«-, solch »unglaubliche« Wahrheiten (»*incredible truths*«) unaufgedeckt zu lassen, sonst würden manche »wahrhafte« Menschen für Lügner halten (*Then better leave (sometimes) some Truths untold, least some men should true men for lyers hold*). Im Klartext**:** Marlowe's »Spaltung« (und Tarnung) seiner Identität sei eine »unfassbare« Wahrheit, die ohnehin nicht geglaubt werden könne sondern als Lüge empfunden werden müsse.

Davies' Zueignungstext zu »Mirum in modum« (1602) lässt ihn als Tarnnamen des Autors Marlowe alias Shakespeare unschwer erkennen (s.auch Kap.11). Der Adressat der Zueignung ist William Herbert[361], dem mit seinem Bruder Philip Herbert [Söhne von Mary Sidney Herbert], die First Folio zugeignet wurde. Davies offenbart sich in der Ich-Form unzweideutig poetisch metaphorisch**:** Indem er seine

[359] folgt man den Inhalten der Epigramme in »The Scourge of Folly(1611)«

[360] Lambert Ennis**:** »Wits Bedlam« of John Davies of Hereford 1937)

[361] Ein weiterer Adressat ist der Onkel von William Herbert und Bruder von Mary Sidney(Herbert) Robert Sidney, dem Marlowe im Januar 1592 in dessen Eigenschaft als Gouverneur der englischen Garnisonsstadt Vlissingen (engl. Flushing) begegnete -S.xx)

Seele[Identität] teilte, teilte er auch seine Bücher zwischen drei »Notwendigkeiten« (*As I part my soule, my Booke I part betwixt you three*). Seine Person, seine Seele musste einer »Drei-Einigkeit« weichen (*Yet must I make my soule a* ***Trinity***), und dies, obwohl es ihm zuvor, da er die Kunst an sich, oder mehr als die Kunst verkörperte (*Though I were Arte itselfe, or more then Arte*), schlichtweg ausgeschlossen erschienen war, seine unteilbare Seele zu zerteilen (*To subdivide Soules indivisible …..for me were more than most impossible*). An der Teilung seiner Seele [seinem Identitätswechsel] seien drei »Tugenden« beteiligt (*one Soule, yet they three Virtues bee*)

▹ Zuvorderst das Einvernehmen, eine Einsicht oder Abmachung, die er auf Anordnung erflehte (»*The* ***Understanding*** *beeing first, I give unto the first; for Order do doth crave*«). Marlowe gibt damit zu verstehen, dass er sich der Abmachung fügte, seine alte Identität aufzugeben und unter neuen, anderen Namen weiter zu leben.

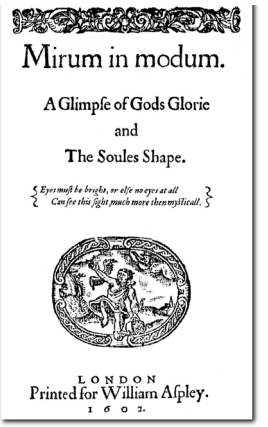
▹ dann die Verfügung (»***Will***«), die Aufzwingung eines Willens oder doppeldeutig eines Will(iam), sie steht für die Verfügung seiner Verdeckung durch William Shakspere und

▹ schließlich ein Angedenken (»***Memory***«), eine bleibende Erinnerung, ein nachhaltiges Gedächtnis der Zeit. Sie steht für den erinnernden Nachruhm an seine zahreichen Dichterpseudonyme wie SHAKE-SPEARE und weitere. John Davies of Herefords Zueeignung (1602) *in*

»***Mirum in Modum***« *(1602)* lautete**:**

To the most noble, judicious, and my best beloved Lorde,
William Earle of Pembroke; the most honorable
Sir ROBERT Sidney Knight, Lord Governor Vlishing;

(…)***To subdivide Soules indivisible,***
(Beeing wholy in the whole, and in each part)
For me were more ***then most impossible,***
Though I were Arte it selfe, or more then Arte.
Yet must I make ***my Soule a Trinity,***
So to divide the same, between you three;
For ***Understanding Will****, and* ***Memorie***[362]
Makes but one Soule, yet they three Virtues bee
The ***Understanding*** *being first, I give*
Unto the ***first****; (for Order so doth crave)*
And ***Will*** (Good-Will) *the* ***second*** *shall receive.*
Then ***Memory*** *the* ***last*** *shall ever have.*
And as I part my Soule*, my* Booke *I part*
Betwixt you three, that shares my broken hart.
All Yours wholly, and to
You most humbly devoted John Davies


Mirum in modum.
A Glimpſe of Gods Glorie
and
The Soules Shape.
Eyes muſt be bright, or elſe no eyes at all
Can ſee this ſight much more then myſticall.
LONDON
Printed for William Aſpley.
1602.

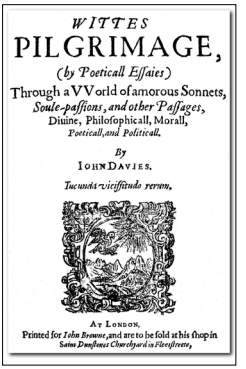
John Davies »Mirum in Modum« 1602

Mit dieser Interpretation kann John Davies als Tarnidentität und Pseudonym von

[362] Marlowe [Understanding] - Shaksper [Will] - Shakespeare [Memorie]

Marlowe/Shakespeare erkannt werden (s.S.90ff). Die Metapher seiner »Drei-Gespaltenheit« (»*Trinity*«) in »*Understanding*«, »*Will*«, und *Memory*« hat er in den Gedichten »Sic transit gloria Mundi« und »I long for life, unlike to Death« in **Wittes Pilgrimage** [363](1605?) wiederholt, zusammen mit weiteren Analogien (z.B.…»*which takes* ***Not-being*** *in* ***true Beeings*** *steede*«, »*while you live, in Death live I*: …»*Death first had life*«…»*Then, if thou liv'st, needes die I must; For, Death doth live in hope unjust*:«… »*Then* ***die, or still live hidden***« [Sonett 103].… », (*Lymitlesse London) am I come obscur'd*«[Sonett 104]). Dass der Dichter seinem Namen »Davies« den Beinamen »of Hereford« zufügte, muss einer List (»*cunning*«) entsprochen haben: Dies kann man aus dem abschließenden allegorischen Gedicht »*To my deare Mother; The Citty of Hereford*« in »Wits Bedlam« ableiten:

> *...and I wil give Thee* [Hereford] *fame*
> *by writing, in a* ***double Kind****: thy Name*
> *I Borrow'd once to adde to mine****:*** *and yet*
> *I hold it to it still; for which the dept*
> *is clearest fame I'le pay thee, at long running;*
> *Else shall my hand and head forget their* ***cunning****.*


WITTES
PILGRIMAGE,
(by Poeticall Essaies)
Through a VVorld of amorous Sonnets,
Soule-passions, and other Passages,
Diuine, Philosophicall, Morall,
Poeticall, and Politicall.
By
IOHN DAVIES.
Tacuuata vicissitudo rerum.
AT LONDON,
Printed for John Browne, and are to be sold at his shop in
Saint Dunstones Churchyard in Fleetstreet.

John Davies »Wittes Pilgrimage 1605«

Die Gleichsetzung der "Citty" of Hereford mit einer Mutter erinnert an »Polimanteia«, in der der Autor »England« mit einer Mutter gleichsetzte, die ihre Töchter, die Universitäten »Oxford« und »Cambridge« unterstützt (»Polimanteia«, Indiz 1 S.478f), aber auch an William F(V)ennors "The Beame of Brightness"(1611), in dem die Schwestern Venedig, London und Paris ,("*3 famous Citties in Europe*") miteinander disputieren.

(2) Sir John Davies »*Your nature so affects my Name*«

Die Werke von John Davies [of Hereford] werden regelmässig mit einem vermeintlich zeitgleich und namensgleich lebenden anderen »John Davies«[Sir John] durcheinander gebracht, dessen Werke überwiegend *vor* John Davies of Hereford veröffentlicht wurden und der gern durch seinen Titel „Sir" von dem anderen John Davies abgegrenzt wird. Von ihm stammen z.B. »Sir Martin Mar-People«(1590), »Orchestra or A poeme of dauncing«(1596), »Epigramme and Elegies«(1599) (zusammen mit Marlowe's Ovid Übersetzung!), »Hymnes of Astraea in acrosticke verse«(1599), »Nosce Teipsum«(1599), gedruckt bei Richard Field(!) u.a.

Der Yale Professor für Philosophie Elias H. Sneath sieht »Nosce Teipsum«[364] als eines der feinsten Stücke philosophischer Dichtung der englischen Sprache und ein

363 The Complete Works of John Davies of Hereford(1878) : Online version http://archive.org/stream/completeworksjoo3grosgoog#page/n12/mode/2up

364 E.H.Sneath,Philosophy in Poetry,1903 http://archive.org/stream/philosophyinpoetoosnea#page/n5/mode/2up

Meisterstück metrischer Philosophie (»*one of the finest pieces of philosophical verse in the English language*«). Kann der Verfasser von »Nosce Te Ipsum« auf dem Höhepunkt Shakespeare'schen Schaffens(1599) eine unabhängige Persönlichkeit zu Shakespeare gewesen sein, der selbst nie eine philosophische Dichtung hervorbrachte?

Wenn John Harrington 1596 in »The Metamorphosis of Ajax«(1596) Davies als seine »Dublette« zeichnet *(for some that may seeme secretely touched, and be not openly named, …But as my good friend M.Davies said on his Epigrams*[365]*, that they were* ***made like dublets*** *in Birchen lane,…:* ***so if any man find in these my lines any raimẽt that sutes him so fit, as if it were made for him****, let him weare it and spare not & and for my part I wold he could beare it out),* so wird deutlich, wie raffiniert und ausgeklügelt der Dichter durch den Austausch der Autor-Pseudonyme seine nachhaltige Unerkennbarkeit erreichte.

Eine Personenunterscheidung zwischen zwei vermeintlich zeitgleich lebenden Poeten gleichen Namens »John Davies« wurde nie hinterfragt trotz Unstimmigkeiten und aufzeigbarer Widersprüche und Unwahrscheinlichkeiten[366]. Diese sind evident, wenn man die Zueignungsgedichte zweier unbekannter »vermeintlicher«Autoren in John Davies[of Hereford] »In Humours Heaven on Earth«(1605) betrachtet, betitelt mit »•To my beloved Master John Davies« (von Ed:Sharphell) und »•To mine entirely beloved, Master John Davies of Hereford« (von Ro:Cox.), deren Inhalte auf einen gemeinsamen Autor hinweisen. Eine überaus merkwürdige Konstellation: in 2 Epigrammen 2 Elogen auf 2 verschiedene John Davies von 2 unabhängigen Autoren (Sharphell, Cox) auf 2 gegenüberliegenden Seiten).

Ähnlich frappant sind gegenüberstellende Sonette und Epigramme auf [Sir]John Davies in »Microcosmos«(1603) und in »The Scourge of Folly(1611?)» von dem anderen John Davies' [of Hereford] . Ausschnitte:

To my beloved Mr.John Davies[367] ... (aus »Microcosmos« 1603)

*Thy name, **thy** fame unto **my** name combines*
*in future times, nor **Thou** nor **I** can choose...*
*...then must **John Davies, share John Davies'** worth*
For, times to come, can no distinction give.

»To my worthily-beloved S[r].John Davies, Knight (aus The Scourge of Folly)1611«

*…**Your** nature so affects **my** Name,*
*that **both your Name and Nature are mine own:***
*and in their love to **both**, affect **your** fame;*
*Yet having not like fortunes, **live unknowne.***

365 Diese wurden 1599 zusammen mit Marlowe's Übersetzungen der Ovid Elegien gedruckt [Bild s.S.159]

366 Man mache sich dies an einem fiktiven Beispiel klar: Wie wahrscheinlich dürfte es sein, dass zwei gehobene Dichter mit dem gleichen Namen Friedrich Schiller in der gleichen Zeit, in der gleichen Stadt gleich hochstehende Dichtungen verfasst haben dürften?

367 J.Davies: Microcosmos 1603. http://archive.org/stream/completeworksjooogrosgoog#page/n233/mode/1up

(3) Francis Davison, »*Walls that shut me up from sight of men, Inclosed wherin alive I buried lie.*«

Schließlich kann kaum übersehen werden, dass auch Francis Davison[368] eine der vielen Masken von Marlowe's Identitätsvortäuschung gewesen sein muss. Dies darf man annehmen auf Grund von Indizien:

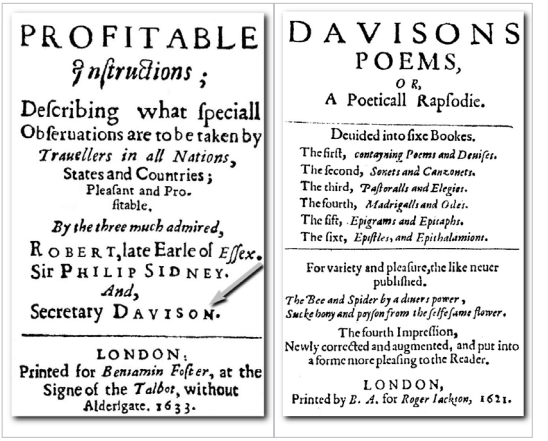
▹ seiner Korrespondenzen[369] aus Italien mit William Cecil, Francis und Anthony Bacon, Robert Devereux u.a. (1596),

▹ seines Werkes »**A Poeticall Rhapsody**« mit Zueignung an William Herbert,

▹ seiner »Gesta Grayorum« (in den frühen 1590iger Jahren verfasst, erst 1688 veröffentlicht, mit klaren Bezügen zu den Londoner »Court of Innes» und Shakespeare's »Ende gut alles gut« und »Verlorene Liebesmüh«[370],

▹ seiner »**Reise-Instruktionen**« (s.Bild) für Italien »vorgeblich« verfasst (1633) mit Robert Devereux und Philip Sidney, als auch

▹ auf Grund weiterer Argumente (z.B. s.S.309, B. Griffin Indiz1 s.S.493).


PROFITABLE
Inſtructions;
Deſcribing what ſpeciall Obſeruations are to be taken by *Trauellers in all Nations*, States and Countries; Pleaſant and Profitable.
By the three much admired, ROBERT, late Earle of *Eſſex*. Sir PHILIP SIDNEY. *And*, Secretary DAVISON.
LONDON, Printed for *Benjamin Foſter*, at the Signe of the *Talbot*, without Alderſgate. 1633.

DAVISONS POEMS, OR, A Poeticall Rapſodie.
Deuided into ſixe Bookes.
The firſt, *containing Poems and Deuiſes.*
The ſecond, *Sonets and Canzonets.*
The third, *Paſtoralls and Elegies.*
The fourth, *Madrigalls and Odes.*
The fift, *Epigrams and Epitaphs.*
The ſixt, *Epiſtles, and Epithalamions.*
For variety and pleaſure, the like neuer publiſhed.
The Bee and Spider by a diuers power, Sucke hony and poyſon from the ſelfe ſame flower.
The fourth Impreſſion, Newly corrected and augmented, and put into a forme more pleaſing to the Reader.
LONDON, Printed by *B. A.* for *Roger Iackſon*, 1621.

Francis Davison, »Davisons Poems, or a Poeticall Rhapsodie « (4.Auflage , 1621), und seine »Profitable Instructions« (1633)

Zahlreiche briefliche Inhalte Davisons glaubt man in Shakespeare Stücken wieder zu erkennen, hier beispielhaft:

Henry IV, Part 1 – Act 1, Scene 2 (Shakespeare)
*for the **fortune** of us that are the moon's men doth **ebb and flow like the sea,***

Davisons letter to William Cecil[»*his father*«] 6.Nov.1596
*That **this low ebb** of your **fortune** will return to yet **indifferent flow***

Über Francis Davisons Leben ist jenseits mächtiger Schlussfolgerungen, die man aus oben genannten Dokumenten(▹) zu Marlowe alias Shakespeare ziehen kann, nichts verlässliches bekannt. Er gilt als der Sohn von William Davison (†1608, Sekretär von Königin Elisabeth?). Verschiedene Gedichte in Davisons »A Poeticall Rhapsodie« weisen auf Namens- und Identitätsverlust, auf Verborgenheit und Neuanfang etc.

368 Zum Teil taucht er in seinen »Poetical Rhapsodies(1602)« auch als »Charles Best« auf, s.S.309)
369 Francis Davison .Online: http://archive.org/stream/poeticalrhapsodyo1davi#page/n41/mode/2up
370 Gesta Grayorum, https://archive.org/stream/gestgrayorumoograyuoft#page/n26/mode/1up

eines Dichters, also auf den verborgenen Marlowe hin, nicht aber auf »Davison«. Einige Beispiele: aus »A Poetical Rhapsody«(1602)

Sonett V »That he cannot hide or dissemble his affection[Titel] «*...Keep my inward grief from outward show(…)Imprison in my heart my secret woe(…)Within small limits bounded, be* ***wisely masked in a disguised fashion:***

Ode XXII»To his Muse[Titel] «*...Conceal thy skill within thy sacred breast*, (…) *With worthy deeds is buried deep in grave, Each man* ***will hide his name,***

Poem XIII»Loves Contentment[Titel] «, *Death is my doome awarded by disdaine* ***A lingering death that will not let me die.***

Canzonet XXXIIII»Living death[Titel] « ***Still must I live*** *and waile in whofull rime****: That dying still I am, and cannot die.***

Canzonet XXV»The Passionate Prisoner[Titel] « *Ye* ***walls that shut me up from sight of men, Inclosed wherin alive I buried lie,***

Canzonet XXX»Death in love[Titel] «. *I seeke for life, death doth his stroke prepare, I* ***come to death, and life renewes my strife****.*

Berühmte Zeitgenossen Shakespeare's ?

Bei der Vermittlung der These von Marlowe als dem wahren Shakespeare erscheint die Begründung seines notwendigen Identitätswechsel einfach im Vergleich zur Argumentation, dass Shakespeare nur eines von so vielen Pseudonymen Marlowe's gewesen sein soll. Dieser auf Anhieb vollends unglaubwürdig erscheinende Teil der These stellt eine noch »abgründigere« und schwieriger zu überspringende Kluft dar. Sie löst bei vielen die Reaktion aus, den »Begründer« solch einer Idee lächerlich zu machen und diese These in der Ecke einer paradoxen Groteske zu deponieren. Das Dilemma liegt aber in Wahrheit in der Zahl unüberwindlicher literarischer und historischer Hindernisse, die ansonsten nicht übersteigbar werden können. Die Frage ist**:** kann eine Ausnahmeerscheinung vom Typus Marlowe's/alias Shakespeare's die literarischen Werke so vieler, vermeintlich eigenständiger Autoren als Einzelperson unter so vielen Pseudonymen überhaupt geschrieben haben? Die Fakten scheinen diese Frage zu bejahen**:**

Thomas Heywood »*That living, dyed, yet dead, revivev'th againe*«

Den meisten Shakespeare-Experten erschiene es heute abwegig, die reale Existenz eines zeitgleich zu Shakespeare veröffentlichenden Dichters Thomas Heywood in Zweifel zu ziehen und ihn in Verbindung mit Shakespeare zu bringen: Dies bereits deshalb, weil Heywoods dramatische Werke auffälliger Weise sehr spät, erst um die Zeit von Shaksperes Tod beginnen und bis in das vierte Jahrzehnt des 17.Jahrhunderts reichen, als Shakspeare bereits 20 Jahre tot war. Und doch lassen sich für Leben und Werk Heywoods Fakten ins Feld führen, die bis heute nur

befriedigend erklärt und verstehbar werden, wenn man in seinen Werken einen anderen Autor erwägt. Heywoods biografische Daten wurden mangels anderer Quellen nur aus seinen Werken extrahiert. Es sollen einige Indizien für Heywood als ein Pseudonym Marlowe's/alias Shakespeare herausgestellt werden (s.S.283):

▷ Das immense Wissen, die thematischen Dimensionen und die sprachliche Spannbreite seiner Dramen, seiner Prosaschriften, seiner Gedichte, seiner Übersetzungen umfassen einen Zeitraum von fast 50 Jahren. Sie sind so vielfältig, so breit und mächtig, dass bereits im 19.Jahrhundert an Heywoods Identität gezweifelt wurde. Sie schienen das Spektrum Shakespeare'scher Universalität zu übertreffen:

> *The character of his dramas is very various – he is so dissimilar from himself,* ***that we are tempted to doubt his identity.*** *One can only reconcile the fact of his having written some of the plays ascribed to him by supposing (…), that he did not originate, but only added to or altered many of them. How else can we account for the author of "A Women killed with kindnesse", and "The English Traveler", writing such plays as* ***Edward IV*** *etc Anonym- Restrospect.Review 1825-126-154 Ref*

▷ Es ist nicht gesichert, wie alt Heywood war, als er sein vermeintliches Erstlingswerk »Oenone und Paris«(1594) schrieb. Viele Shakespeare-Experten fixieren Heywoods Geburtsdatum Anfang der 1570iger Jahre. Es könnte ebenso gut einige Jahre früher gelegen haben: Wir gelangten dann in den Bereich von Marlowe's Lebensspanne. Identisch zu Chapman (S.S.268ff), Shakespeare oder Drayton (s.S.607ff) beginnt auch Heywoods schriftstellerische Karriere sehr spät, auffällig erst ***nach*** Marlowe's Verschwinden und ebenfalls bereits auf der höchsten Stufe dichterischer Vollendung.

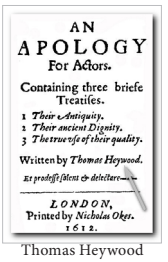
▷ Indizien in Heywoods Erstlingswerk »Oenone und Paris« (1594 - 134 sechszeilige Stanzas, ababcc) weisen darauf hin, dass Aspekte von Marlowe's/Shakespeare's Schicksal abgebildet sind: In der Epistel an den Leser bezeichnet er seine auf hohem literarischen Niveau stehenden Gedichte als seine *ersten* Anstrengungen (»*...here you have the* ***first fruits*** *of my indevours*«) analog zu Shakespeare's »Venus & Adonis«(1593) (»*my* ***first inventions***«). Andererseits stellt er sich auf eine Stufe mit einem der größten Künstler der Antike »Apelles[371]« (»*I have imitated the painter*«) und gibt zu verstehen, dass er, obwohl bereits „wertvolle" Werke von ihm der Öffentlichkeit zugänglich seien (»*having framed any Worke of woorth ... set it openlie to the view of all*«), sich als Person verborgen halten (»*hiding himselfe closely in a corner of his Working-house*«) und in der Dunkelheit verkriechen müsse (»*lurking, in the meanevhile, obscurely*«), ähnlich einer verpuppten Raupe (»*much like a Caterpiller*«). Diese Widersprüche: • Erstlingswerk, • vorbestehende Werke, •verborgen lebender Autor, können nur durch die Person Marlowe's/alias Shakespeare auflösbar werden.
▷Heywood's »Oenone und Paris«, im gleichen Jahr 1594 wie Shakespeare's „Lu-

371 Bedeutender Maler des antiken Griechenlands,-Wortspiel zu »Apollo ?

crece“ entstanden (s.S.299ff), eine der antiken Mythologie entnommene Auseinandersetzung zwischen »Paris« und seiner Muse »Oenone« lässt Marlowe's Biografie erkennen**:** Sein Weg endete im Frühling (»*Ended his passage throug the vernall signes*«), früh wurde ihm bewusst, dass ihm seine Braut [Muse] entwendet wurde, (»*Earlie in the morning rose from the imbracements of his stolen bryde*«). Er reflektiert

- •über ***seine*** »prachtvolle **Schändung**« (»*He muszed on his beauteous* **rape**«)*:* Im Jahr 1594 kann hier eigentlich nur Shakespeare's »Lucrece« gemeint sein,
- •über sein Verlassen-worden-sein von seiner Muse (»*Or of Oenone (sweet love)* ***forsake***«
- •über die Frage, ob er für seine Rettung vor dem Ertrinken [»Hero und Leander«] **Neptun** (»*Wether he thanked Neptun for* ***his escape***«) oder ob er für seine abgetretene Auszeichnung [»Venus und Adonis«] **Venus** danken solle (»*Or seaborn Venus for* ***his prize forsaken***«).
- •über seine Abschirmung, die es seinen Freunden nicht mehr ermöglichte, ihn zu erspähen (»*Close were* ***hee hid*** *if lovers could not spy him*«),
- •über seine Beschattung durch Titan in einer bewachsenen [höfischen] Laube (»*Shadowed from Tytan in the leavy bowers*«)
- •und über viele ähnliche Assoziationen (z.B.... *Thy favour doth* ***thy fatal fault discover…Fowle fall …My speechless tongue…That living, dyed, yet dead, revivev'th againe …Striving for life, yet death wounds beares about hi...***

▷ Heywood wurde der Vorwurf des Plagiats von Shakespeare gemacht, da mächtige Wort- und Textparallelen zwischen Shakespeare's »Venus and Adonis«(1593) und Heywoods »Oenone and Paris(1594) «erkannt wurden[372], die nicht zufällig passiert sein konnten. (Details der Textvergleiche **Anlage 14**, S.613ff)


AN
APOLOGY
For Actors.
Containing three briefe Treatises.
1 Their Antiquity.
2 Their ancient Dignity.
3 The true vse of their quality.
Written by Thomas Heywood.
Et prodesse volent & delectare.
LONDON,
Printed by Nicholas Okes.
1612.

Thomas Heywood «An Apology for Actors« 1612

▷ Für Heywood existieren keine unabhängigen Quellen, dass er in Cambridge ein Studium absolviert oder abgeschlossen hat, für Marlowe ist dies gesichert. Die Feststellungen in Heywoods „**An Apology for Actors“**(1612 s.Bild) (»*Do not the Universities, the fountaines (…) of all good Arts, Learning and Documents, admit the like in their Colledges? And they(I assure my selfe) are not ignorant of their true use.* ***In the time of my residence in Cambridge,*** *I have seen Tragedyes, Comedyes, Historyes..publickely acted…*«) sprechen für Marlowe. Sein in diesem Werk erkennbares fundiertes Wissen um das antike wie zeitgenössische Theater (Verona, Venedig, Mailand, Padua, Paris, Massilia[Marseille], Madrid, Antwerpen, Dänemark, Hessen, Braunschweig und anderen) setzt örtliche Kenntnisse in Europa voraus, die für Marlowe, nicht aber für Heywood, angenommen werden können.

372 J.Q.Adams, Thomas Heywood**:** Oenone and Paris The Folger Shakespeare Libray 1943

▹ Die nie erklärte Diskrepanz, warum in den Büchern des Theatermanagers Henslowe keine Abrechnungen für Shakespeare aufgetaucht sind, hingegen für Heywoood (wie für Chapman, Drayton u.a.), wird auflösbar, wenn man davon ausgeht, dass der verborgene Dichter unter verschiedenen Decknamen abrechnete.

▹ Dass innerhalb weniger Jahre in so ähnlicher Diktion und Könnerschaft vier Edward-Königsdramen

»Edward I (Peele) 1593
»Edward **II**«, (Marlowe) 1594, [s.S.292ff]
»Edward **III**« (Shakespeare?) 1597, [S.607 f]
»Edward **IV**« (Heywood)[373] 1599

dem dramatischen Genius von 4 unterschiedlichen »Gehirnen« in London entstammt sein sollen, ist kaum begreifbar zu machen. Möglich und psychologisch verständlich kann diese Situation erst werden, wenn man von ein- und demselben Autor ausgeht, der sich zu stetigen Namenswechseln genötigt sah. Dies würde dazu passen, dass für Heywoods »Ages" Stücke überzufällige Assoziationen zu Shakespeare Stücken aufgedeckt wurden (s.Punkt 8).

▹ Man kann nicht annehmen, dass die folgende, fast gleiche literarisch-idiomatische Metapher in London von 3 unabhängigen Dichtern Marlowe, Shakespeare und Heywood in enger zeitlicher Nähe verwendet wurde?

»Doktor Faustus« (Marlowe)**:**
*»Was this the **face that launched a thousand ships**/*
And burnt the topless towers of Ilium?«
»Troilus und Cressida« (Shakespeare)**:**
*»Why, she is a pearl,/Whose price **hath launch'd above a thousand ships,**/*
And turn'd crown'd kings to merchants.« (II/2)
»The Iron Age« (Heywood)
*……..this is **the beauty,***
*»**That launch's a Thousand ships** from Aulis gulfe ?* (p.430)«

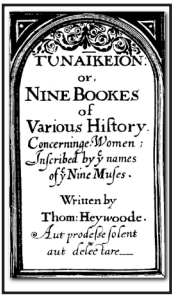
▹ Wie soll man Heywoods schier unfassbare literarische Produktivität und Dynamik [zeitgleich zu Shakespeare!] erklären? Sie kommt in seiner einleitenden Epistel zu »The English Traveller«(1633) zum Ausdruck**:** Er habe im Laufe der Vergangenheit 220 Stücke(!) verfasst (»*The Tragi-Comedy being one reserved amongst **two hundred and twenty,** in which I have had either an entire hand, or at the least a maine finger*«), etwa die zehnfache Anzahl von Stücken, die uns von Heywood überliefert sind[374]. Wenn er zu erkennen gibt, dass seine Stücke der Welt nicht als »Werke«(*Workes*) vorgestellt wurden (»*true it is, that my Playes are not exposed unto the world in Volumes, to beare the title of Workes (as others)*«.- dann spielt er

373 erschien 1598,1600 und 1605 als anonymes Quarto. seit 1661 Heywood zugeschrieben**:**
http://archive.org/stream/cu31924083936751#page/n7/mode/2up

374 Dieses unerklärte Faktum erinnert an die handschriftliche »Title List of Dramatic Works«(1610) von John Harrington (EEBO) S.Punkt 14.

vordergründig auf Ben Jonsons »Workes« an (Bild, S.S.107), hintergründig aber auf die vielen Namen unerkannt gebliebener Pseudonyme.

TROIA BRITANICA:
OR
Great Britaines Troy.


TUNAIKEION,
OR,
NINE BOOKES
of
Various Historie
Concerninge Women:
Inscribed by ye names
of ye Nine Muses.
Written by
Thom: Heywoode.
Aut prodesse solent
aut delectare.

Opus Excogiatum, Inchoatum, Explicitum, Et a Typographo excusum, inter septem-decem septimanas.
Laus Deo

Übersetzung
Das Werk [»Gynaikeion«] geplant, begonnen, ausgeführt und von der Druckpresse herausgegeben innerhalb von siebzehn Wochen.
Dank sei Gott.

!

Thomas Heywood: Troia Britanica (1609) und Gynaikeion (1624)

Welches unfassbar grosses Potential der Dichter besessen haben muss, möge an seiner in meisterhafter, komplexer Versform gehaltenen „riesigen" Anthologie »**Troia Britanica**«(1609) von ca 1800 8zeiligen Gedichten (abababcc), oder an der Prosaschrift „**Gynaikeion"** (1624-s.Bild) verdeutlicht werden, das die Bedeutung und Wirkung der Weiblichkeit in der Kulturgeschichte darstellt. Diese Werke lassen eine kaum überschaubare enzyklopädische Beherrschung eines universellen Wissens von der Antike bis zur Gegenwart und die meisterhafte Fähigkeit zu poetischer Übertragungen ins Englische erkennen, wie sie für Shakespeare anzunehmen sind. »Gynaikeion« exemplifiziert mit seinen abschließenden (lateinischen) Sätzen, welche »übermächtige Dynamik« und »physische Potenz« dieser Dichter an den Tag gelegt haben muss. Der Dichter hat für dieses Werk (s.Bild) nicht einmal drei Monate gebraucht (wenn wir den zeitlichen Aufwand für die drucktechnische Herstellung berücksichtigen). Ist es denkbar, dass neben Shakespeare in London zeitgleich ein solch »unfassbares« Talent existiert hat?

▹ Heywoods Werke lassen an verschiedensten Stellen direkte oder indirekte Verbindungen zu Shakespeare's Werken erkennen. Sowohl die Frühfassung von »King Lear« (»King Leir«, 1605 Heywood zugeschrieben, S.S.344), als auch die dramatisierte Theaterfassung von »Lucrece« (1608), die schon 1594 aufgeführt worden sein muss [wie sich aus Draytons »Matilda« ableitet], ergeben nicht begreifbar zu machende »Plagiate« Heywoods.

▹Auch David Grays[375] Überzeugung, dass Teile von Shakespeare's »Pericles" von Heywood stammen müssen, und Schanzers[376] Einsichten erheblicher thematischer Einflüsse Shakespeare's in Heywoods historischen »Hercules« Dramen (aus dem •»Wintermärchen« in »The Golden Age«-1610, aus •»The Tempest« in »The Silver Age«-1611, aus •»Antonio & Cleopatra« in »The Brazen Age«-1613, aus •»Troilus und

375 H.D. Gray Heywood's Pericles, Revised by Shakespeare, PMLA,1925
376 E.Schanzer, Heywood's Ages and Shakespeare,The Review of English Studies, 1960

Cressida« in »The Iron Age«-1632) stützen die Gewissheit, dass Heywood ein Pseudonym des Autors war.

▷ Am Ende von »An Apology for Actors«(1612) beklagt sich Heywood in »*To my approved good Friend Mr.Nicholas Okes*« darüber, dass sein Gedicht »Hellen to Paris« in »The Passionate Pilgrim« [3.Auflage 1612! S.S.474, Autor W.Shakespere] gedruckt wurde[377]**:** Daraus müsse die Welt den Schluss ziehen, er [Heywood] habe von einem anderen Autor [Shakespeare - der Name wird nicht erwähnt!] plagiiert. (»*which may put the world in opinion, I might steale them from him*«). Die plausibelste Erklärung ist, dass der Dichter[alias Heywood] das Gedicht im Jahre 1612 nicht unter dem Pseudonym Shakespeare veröffentlicht sehen wollte, der Verleger Jaggard sich aber (wegen höherer Verkaufsaussichten?) darüber hinweg setzte.

▷ Der an anderer Stelle (z.B. S.S.90ff) mehrfach aufgezeigte Vergleich des Dichters mit einem »Nobody« und das Titel-Wortspiel von »No bodie« in Heywoods zweiteiligem Stück »If you know not me you know **no bodie**«, Teil I (1605), Teil II[378] (1606) besitzt einen inneren logischen Zusammenhang.

▷ Das Epigramm auf Heywood in Thomas Freemans einzigem Werk »Rubbe, and A Great Cast« (»*To his worthy friend, Maister* Heywood*, of his Gold and Silver Age.*« 1614 -Buch II Nr.93) lässt durchblicken, dass Heywoods Stücke (»The Golden Age«, »The Silver Age«) in Wahrheit von einem anderen stammten :

> *…So hast thou lively furnished the stage*
> *Both with the golden, and the silver age,*
> *Yet then, as they, dost but discourse of store,*
> ***Silver and gold is common to your Poet.***
> ***To have it, no; enough for him*** [your Poet] ***to know it.***

Auch das abschließende Epigramm auf Heywood [und Davies] im gleich Buch (1614 -Buch II Nr.100 »*Conclusio*«) lässt eine gespaltene Identität oder Doppelnatur zwischen Heywood und dem Autor Freeman erkennen, der, analysiert man alle Epigramme, als weiteres Pseudonym (z.B. Epigr.I/35, II/57, I/82, II/92) verstanden werden kann.

▷ Der Autor Thomas Bastard lässt in »Chrestoleros Seven Bookes of Epigrames[379]«(1598) in den Epigrammen III/3 und II/15 anhand seiner Bewertung von Thomas Heywood (und John Davies) als Poeten fast unumwunden durchblicken, dass er selbst beide übertrifft und dass ihre Dichtung von ihm stammen**:** Bastard, Davies und Heywood also wechselnde Tarnungen des Dichters waren

Ausschnitt Epigr.3 »Ad Johannem Davies« (T.B.Chrestoleros 1598)′

377 Es erschien zusammen mit »An amorous Epistle of Paris to Helen« in »The Passionate Pilgrim« [3.Auflage 1612! s.S.474 veröffentlicht unter dem Autor W.Shakespere]. Das Thema war von Heywood bereits in seinem gross angegten »Troia Britanica«(1609, Canto 9/10) behandelt worden.

378 Online-Version: http://archive.org/stream/ifyouknownotmeeyooheyw#page/n5/mode/2up

379 Thomas Bastard, Chrestoleros 1598, Online Version http://archive.org/stream/cu31924013117860#page/n13/mode/2up

***Heywood** fang others downe but thy sweet note*
***Davis**, hath fang him downe, **and I** would thee,*
Then be not mov'de, nor count it such a Sinn,
*To **will in thee what thou hast donn in him**.*

▹ John Haringtons Kennzeichnung von Heywood [und Davies] in seinen »Metamorphosis of Ajax«(1596) ergibt für Marlowe, nicht aber für Heywood, einen autobiografischen Zusammenhang[380] (»*...what thinke you by Haywood, that* {e}*scaped hanging with his mirth, the King beeing graciously and (as I thinke) truly perswaded, that a man that wrate so pleasant and harmlesse verses, could not have any harmfull conceit against his proceedings, and so by the honest motion of a Gentleman of his chamber* [Thomas Kyd], *saved him from the ierke of the six stringd whip*«.

Hewood muss danach ein Pseudonym des Dichters gewesen sein.-Auch kann dies alles ein unabhängiger John Harrington kaum gewusst haben.

Michael Drayton »*<u>His</u> name shall be an everlasting monument to <u>thee</u>*«

Niemand, der das Michael Drayton zugeschriebene frühe Versepos »Peirs Gaveston Earle of Cornwall. His life, death and fortune« (1594) bzw. die veränderte Auflage »The Legend of Pier Gaveston« (1595) verinnerlicht hat (288 Gedichte, ababcc- s.S.485), wird sich der Einsicht verschließen können, dass hier eines der frühesten poetischen Dokumente von Marlowe's Sturz und seiner Auslöschung vorliegt, in dem sich der Dichter hinter der Metapher der von ihm »literarisch belebten« historischen Figur Gaveston [1284–1312] (s.Marlowe's Drama»Edward II.«) verbirgt. Man muss folglich auch in Michael Drayton ein Pseudonym Marlowe/Shakespeare's diskutieren. Erst damit lassen sich viele ungeklärte Fragen in Bezug auf Drayton und andere (z.B. Francis Meres) beantworten, wie**:**

- ▹ Warum beginnt das literarische Schaffen Draytons, der ***vor*** Marlowe geboren wurde (?1563), so spät, erst nach Marlowe's Tod[381]? (ähnlich wie bei Chapman, Heywood und Shakespeare?)
- ▹ Warum befindet sich das Mercuriusstab-Emblem sowohl auf Draytons »**Ideas Mirrour**« 486 und »Piers Gaveston (s.S.485)« als auch auf Bodenhams »Englands Helicon«, auf Shakespeare's »König Lear« und vielfach in Withers »A Collection of emblemes?« (Bild, s.S.537)
- ▹ Kann man Draytons Sonette in »**Ideas Mirrour**[382] (1594! s.Bild) anders als biografische (Sonett 42) und stilistische (Sonett 62) Entsprechungen von Marlowe's

380 Woher kann Harrington 1596 ein so profundes Wissen über die Gründe der Lebensrettung des Dichters gehabt haben? Auf die grosse Zahl von Argumenten über die wahre Identität John Haringtons kann in diesem Buch nicht eingegangen werden (s.auch s,xx Toby....Heywood)

381 ... mit Ausnahme von »The Harmonie of the Churches«(1591).

382Michael Drayton »Idea«, http://www.theotherpages.org/poems/drayton2.html

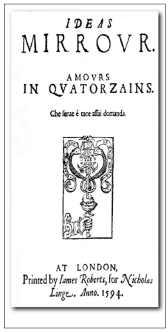
Schicksal interpretieren? **:**

Amour **42** (Ausschnitt M.Drayton, Ideas Mirrour 1594)

Cancell my name, a*nd blot it with dispayre;*
So shall I bee as I had never beene
Nor My disgraces to the World Be seen

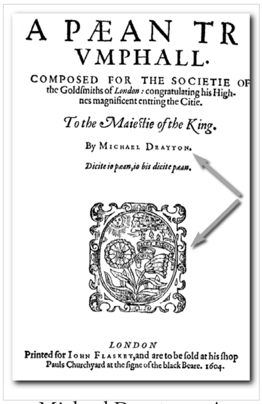
Amour **62** (Ausschnitt M.Drayton, Ideas Mirrour 1594)
[durchgehend Marlowe's Motto in Marlowe's «konträrer« Dialektik (s.S.192f)]

When first I ended, then I first began,
…Where Most I lost, there Most of all I won
…What Most I seem, that surest am I not
…Burn'd in a sea of ice and drown'd amidst a fire



John Drayton
Ideas Mirrour (1594)

- ▹ Stellt Draytons »Endemion and Phoebe«(1595!) nicht die exakte antike mythologische Metapher von Marlowe's Leben dar? Das weibliche Pendant von Apollo, »Phoebe« (auch »Selene« die Mondgöttin) versetzte den Schäfer »Endymion« im 30. Jahr in einen ewigen Schlaf.
- ▹ Was kann Drayton zusammen mit Ben Jonson veranlasst haben, Shakspere 1616 kurz vor seinem Tod in dem fernen Stratford aufzusuchen (S.611)? Für Marlowe gäbe es starke Motive.
- ▹ Könnte Drayton bei dessen Besuch in Stratford vom Schwiegersohn Shakspere's, dem Arzt John Hall in Stratford behandelt worden sein? (Halls Eintrag**:** »*Obser. XXXII-Mr Drayton, an excellent Poet, labouring of a Tertian, was cured by the Following....«)*
- ▹ Woher weiss Francis Meres in »Palladis Tamia«(1598 -S. 281) bereits von Draytons Werk »Poly-Albion« und seinen detaillierten Inhalten, die erst 14 Jahre später (1612) erscheinen (»*Geographical and Hydrographicall of all the forests, woods, mountaines, fountaines, rivers, lakes, flouds, bathes and springs that be in England«)*



Michael Draytons »A Paean Triumphall «(1604) mit dem Titelemblem von Marlowes »Hero und Leander«, das seine geteilte Lebenssituation symbolisiert (Vgl..Seite 214)

- ▹ Warum erscheint das »allegorische« Marigold-Titelemblem von Marlowe's »Hero und Leander(1598)« auch [und nur] auf Draytons »**A Paean Triumphall**«(1604) ? (**Bild** und S.S.214)
- ▹ Warum parallelisiert sich der in Wits Recreations«(1641) als Marlowe/Shakespeare erkannte Autor eindeutig mit Michael Drayton?**:**

Epitaph 120 (Aus »Wits recreations«)

On Mr.Mychael Drayton buried in Westminster
(…) and when **thy** [Drayton] *ruines shall disclaime*
to the treasury of **<u>his</u>** [the poet] *name*
<u>His</u> [the poet] *name which cannot fade, shall be*
An everlasting monument to ***thee*** [Drayton]

Hier wird zwischen zwei verschiedenen personalen Entitäten (der wahre Poet/ Drayton) differenziert.

▹ Warum identifiziert sich Drayton in »Matilda« 1594 mit Tarquin?

Lucrece *of whom proude Rome hath boasted so long.....*
[Tarquin]... *lately* ***reviv'd to live another age***
And here arrived to tell of ***Tarquins*** *wrong*
*(…)****She*** [Lucrece] *is remembered, all forgetting* ***me****,*
Yet ***I*** *as fayre and chast, as ere* [ever]*, was* ***she*** **[I was she !]**

▹ Warum lässt John Weevers Epigram 23 über Drayton (»Epigrammes in the oldest cut«,1599) erkennen, dass sich hinter Drayton ein anderer verbirgt.

(…) *to keepe another when they do intend,*
twenty to one for Drayton they will send,
yet bade him leave his learning, so it fled,
And ***vow'd to live with thee*** [Drayton] ***since he*** [Marlowe?] ***was dead***

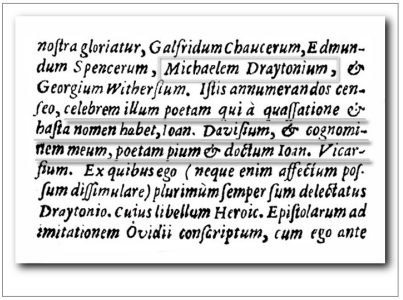
▹ Warum fallen in Francis Meres »Palladis Tamia«(1598) und in »Englands Parnassus« (1600, Edit.Robert Allot) die erwähnenden und preisenden Anteile für Drayton ergiebiger und spezifischer aus als für Shakespeare?
Wie kann der hochgebildete Meres, der die längste Zeit seines Lebens auf dem Lande ca 125 Meilen nördlich von London gelebt haben soll ohne Einfluss auf die literarische Szene der Metropole, vor 1598(!) so allumfassend über Drayton, die gesamte literarische Szene informiert gewesen sein und so viele moralische-Gleichnisse aus der Lebenswelt mit Fauna und Flora herstellen können?

▹ Wie erklärt sich F.G.Fleay's Einsicht (1891), dass Draytons Einfluss auf Shakespeare so unmittelbar war, dass Shakespeare von Draytons Worten, Gedanken, Aufbau und Inhalt abhängig war;

L.Whitacker[383]
(That Draytons Influence is direct and forceful; that Shakespeare's dependence upon our author[Drayton] *….is one of word, thought, structure and content)*

▹ Warum wird Drayton als der überragende Dichter Englands ausführlich und Shakespeare nur kursorisch allegorisch, ohne Namen, erstmals erst in der 3.Auflage (1628) eines ***lateinischen*** Handbuchs über Rhetorik von einem literarisch gebildeten Thomas Vicars (»Χειραγωγία, **Manuductio ad Artem Rhetoricam**« S.70-72)[384] behandelt? Michael Drayton wird unter den besten englischen Dichtern in den höchsten Tönen bewertet, während Shake-speare ohne Namensnennung nur doppeldeutig und allegorisch für die wenigsten erkennbar wird.(*celebrem illum poetam qui à quassatione* [**shake**] *& hasta* [**speare**] *nomen habet,*)
(s.Faksimile-Ausschnitt a.S. 612)

383 L.Whitacker The sonnets of Michael Drayton, Modern Philology, 1904
384 F.Schurink, N&Q, 2006.- 1:Auflage 1621 -2.Auflage 1624.



noſtra gloriatur, Galfridum Chaucerum, Edmundum Spencerum, Michaelem Draytonium, & Georgium Witherſium. Iſtis annumerandos cenſeo, celebrem illum poetam qui à quaſſatione & haſta nomen habet, Ioan. Daviſium, & cognominem meum, poetam pium & doctum Ioan. Vicarſium. Ex quibus ego (neque enim affectum poſſum diſſimulare) plurimùm ſemper ſum delectatus Draytonio. Cuius libellum Heroic. Epiſtolarum ad imitationem Ovidii conſcriptum, cum ego ante

»…*Istis annumerandos censeo, celebrem illum poetam qui à quassatione* [shake] *& hasta* [speare] *nomen habet, Ioan. Davisium, & cognominem meum, poetam pium &doctum Ioan. Vicarsium.* ….

Übersetzung
"Zu jenen, [Chaucer, Spencer, Drayton, Wither] denke ich, sollte jener berühmte Dichter hinzugefügt werden, der seinen Namen vom Schütteln („Shake") des „Speeres („speare") hat, John Davies ein ehrenwerter gebildeter, der meinen Vornamen trägt,

Ausschnitt (p.70) aus John Vicars »Χειραγωγία, Manuductio ad Artem Rhetoricam« 1628)

▹ Warum bindet George Wither in »The Great Assises« beide, Michael Drayton und Christopher Marlowe so eng zusammen?

> [Drayton] *To amorous Leanders, and <u>them</u> move*
> *Through seas of teares, to swim to her <u>they</u> love* [Marlowe's Hero &Leander]
> *(…)*
> *His* [Draytons] *Tragique Legends are with force endu'd*
> *To soften Scythans, and Tartars rude,* [Marlowe's Tamburlaine]

▹ Warum kennzeichnet ein gewisser Peter Heylin in seinen »Cosmographie in four Bookes«(1652)[385] in dem Abschnitt über Englands 10 wichtigste zeitgenössische Dichter (S.268) Michael Drayton als »The *Ovid* of the *English* Nation«, und erwähnt Shakespeare mit keinem Wort? Diese Auffälligkeit notierte Reverend John Ward aus Stratford in seinem Tagebuch (1663 -Fussnote S.S.53)**:** »*Wether Dr.Heylin does well, in reckoning up the dramatick poets which have been famous in England,* ***to omit Shakespeare***«

▹Aston Cokain ging in einem Lobgedicht[386] auf Shakespeare's Muse in Stratford ein, in enger Assoziation zu »*sweet tongu'd*« Drayton, der die vormals arme Stadt (Stratford) berühmt gemacht habe (»*sweet tongu'd Drayton that has given renown unto a poor (before) and obscure town*«[Stratford upon Avon] und der das Werk des Mannes aus Stratford mit einer Lobpreisung gekrönt hätte, wäre er[Drayton] nicht in sein eigenes Grab (1631) gefallen. Muss nicht Drayton, wenn er Stratford berühmt gemacht hat, der verborgene Dichter gewesen sein?

▹ Warum existieren keinerlei Daten oder Eintragungen über Draytons Beerdigung in der Westminter Abbey ?

▹ Warum besteht Einigkeit unter mehreren Experten, dass Drayton nicht in der Poets Corner beerdigt liegt? ▹ Warum hinterliess er kein Testament ? ▹ Warum ist

385 Heylins erfolgreiches Buch erschien seit 1621 in mehr als 10 Auflagen zuerst als »Microcosmus« **:** Als die wichtigsten zeitgenössischen Dichter Englands *(»The chiefe in matter of Poesie have been...«)* wurden stets Gower, Chaucer, Spencer, Drayton, Daniel genannt, niemals aber Shakespeare! .

386 ... Lobgedicht » To my worthy and learned Friend Mr.William Dugdale, upon his Warwickshire illustrated " in »A chain of Golden Poesie«*(1658)*

Draytons exaktes Todesdatum nicht durch zeitgenössische Unterlagen belegt?[387]
Diese Fragen und viele mehr werden beantwortbar, wenn wir davon ausgehen, dass Marlowe ab 1594 Michael Drayton als eines seiner Pseudonyme verwendete...

Thomas Lodge *»I live not in the eyes of the world«*

Auch Thomas Lodge zeigt eine merkwürdige Nähe zu jenen Scheinidentitäten des Dichters Marlowe, die in diesem Kapitel betrachtet werden. Auch für Lodge konnte diese Möglichkeit bis heute nicht in Erwägung gezogen werden. Dafür, dass diese These dennoch nicht völlig aus der Luft gegriffen ist, seien einige Argumente angeführt**:**

▹ warum beginnt das literarische Schaffen von Lodge (geb.1558?) so unverhältnismässig spät in seinem Leben ? (Ähnlich Chapman, Shakspere, Drayton und Heywood)

▹ In den Briefwechseln zwischen Thomas Lodge und William Trumbull[388], dem Älteren (engl.Botschafter in Brüssel 1609-1625)[389] wird Lodge als ein Dichter im Exil erkennbar, dessen Charakterisierung auffällig zu dem anzunehmenden Schicksal von Marlowe/alias Shakespeare passt

Aus der Einführung[390] zu den Downshire Papers, Vol.2 (Teil VII)

> *Thomas Lodge, lawyer, privatier, poet, writer of romances, physician, is a survival of the Elisabethan Age. … eight of his letters.… throw some light (…) upon an obscure portion of his career……Lodge was in London 1607, having apparently just arrived from the Netherlands in the spring of 1607, as he asks that his books may be sent over. (…) Lodge had got into troubles that can only be surmised, and* ***had been obliged to live abroad****. It is evident that even at this time he considered his position precarious.*

▹ Thomas Lodges »Scillas Metamorphosis«(1589) gilt für Experten als eine wesentliche Quelle für Shakespeare's »Venus und Adonis«. Diese Form eines frühen »Plagiats« Shakespeare's ist schwer verstehbar.

▹Thomas Lodges Novelle „Rosalynde, Euphues Golden Legacie“[391](1590) ist früh als die eindeutige Quelle für Shakespeare's „As you like it“ erkannt worden[392]. Die Novelle enthält alle miteinander verwobenen Handlungsabläufe und - bis auf Jaques und Touchstone- auch bereits alle Figuren von Shakespeare's Stück. Es kann nicht einsichtig werden, warum Shakespeare es nötig hatte, von einem zeitgleich lebenden Dichter in solch einem Ausmaß zu plagiieren. Es erscheint plausibler,

387 Oliver Elton : An introduction to Michael Drayton, 1895.

388 S.auch Trumbulls Korrespondenzen mit Thomas Shelton (s.S.564ff) und Tobie Matthew s.S.571ff)

389 J.W. Houppert, Thomas Lodge's Letters to William Trumbull Renaissance News, 1965

390 Ebda

391 Thomas Lodge, http://archive.org/stream/lodgesrosalyndeboolodguoft#page/n9/mode/2up

392 N.Delius,,"Lodge's Rosalynde und Shakspere's As You Like It," Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, 1871.

dass die Novelle einen frühen ersten Entwurf des unter Pseudonym schreibenden Dichters darstellte?

▷ Lodge's Drama "The Wounds of Civil War" (1594), vermutlich bereits 1587 aufgeführt, hatte - nach A.Hadfield[393]- einen mächtigen Einfluss auf die Entwicklung des Englisches Theaters, das –falls ***vor*** Tamburlaine verfasst– als eines der einflussreichsten Stücke der englischen Literaturgeschichte aufgefasst werden müsste.

A.Hadfield

We need to acknowledge that Lodge expanded the range of political abilities available for English dramatists(…,) a key aspect of William ***Shakespeare's*** *early career…..*
If the wounds of Civil war does predate ***Tamburlaine****, then it has to be recognized as one of the most important plays in English literary history*

Wäre es nicht logischer, in Lodge ein Pseudonym Marlowe's/Shakespeare's zu erwägen?.

▷ Der destruktive Kampf zwischen Sulla (Scilla) und Marius in Lodges "The Wounds of Civil War"(1594) steht in engster Verwandtschaft zu Lucans „Pharsalia" (das erstmals von Marlowe übersetzt wurde, S.S.264ff)

▷ Über Lodge ist dokumentiert, dass er für zwei lange Perioden auf das Europäische Festland ins Exil verbannt wurde und sich im ersten und zweiten Jahrzehnt des 17.Jahrhunderts viel in Flandern (Belgien), Holland und Frankreich aufhielt. Dasselbe gilt für Marlowe. Spricht die Verbannung und Nähe zu England, um regelmäßig verdeckt nach England gelangen zu können, nicht eher für Marlowe?

▷ Es wäre verwunderlich, wenn bei der so auffälligen Parallelität zwischen Lodges und Marlowe's Schicksal Lodges Briefinhalte völlig unabhängig zu lesen wären?,

Beispiel

Aus einem Brief Thomas Lodges an Trumbull (22.November 1609)

I live not in the eyes of the world **(!)**, *traffic not with men of State, my court is my study, my courtisans my books (…)*

All ***endeavours*** *as you know have and* ***desire*** *their* ***end*** *(as Aristotle witnessed) the lawyer the true and entire knowledge and use of the law, the soldier the stratagems, orders fortifications with other necessary departments of war, ….*

Henry VIII III/2 Shakespeare ?

…….my ***endeavours***
Have ever come too short of ***my desires,***
*Yet filed with my abilities****:*** ***mine own ends***

▷ Mit Thomas Lodges „**The Life and Death of William Longbeard"**(1593) und »Phillis«(1593) ist man – im Todesjahr Marlowe's (!)- unmittelbar geneigt, Metaphern über das vermeintliche Ende bzw. die Verwandlung der Person Marlowe zu

393 Andrew Hadfield. Shakespeare and Republicanism. Renaissance Quarterly, 2006

erkennen. Ein Grabgedicht spiegelt in Kurzform Marlowe's aktuelle biografische Situation wider. Ähnlich wirkt der gesamte Traktat wie eine solche Metapher.

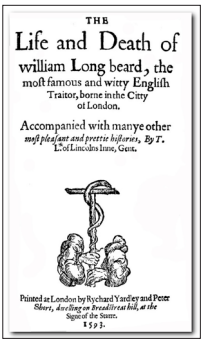
(aus Thomas Lodges »The Life and Death of William Longbeard« **1593!**)

William Longbeards Epitaph

***Untimely death** and my found fruits of Treason,*
*My lawleses lust, **my murthers long concealed**,*
*Have **shipwract life amids my Aprill season,***
*Thus **cover'd things at last will be revealed.***
*A **shameful death** my **sinfull life succeedeth***
And feare of heavenly judge great terror breedeth
*(…)Thou travailer **that treadest on my toombe**,*
*Remembreth thee of **my untimely fall***
Prevent the time forthinke what may become

(aus Thomas Lodges »Phillis« **1593!**, Induction z.1-3

***I that obscured** have fled the scene of Fame*
Intitling my conceits to nought but care
I that have liv'd a Phoenix in loves flame


THE
Life and Death of
william Long beard, the
most famous and witty English
Traitor, borne in the City
of London.
Accompanied with manye other
most pleasant and prettie historyes, By T.
L. of Lincolns Inne, Gent.
Printed at London by Rychard Yardley and Peter
Short, dwelling on Breadstreet hill, at the
Signe of the Starre.
1593.

Thomas Lodge - »The Life and Death of William Longbeard«,1593 - Bzgl-Embl. s G.Wither Collection of Embl.I/47)

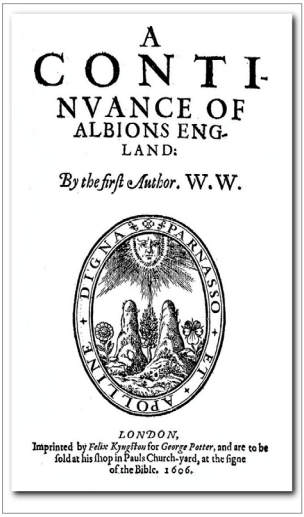
William Warner »*liv'd poorely where he Trophies gave, lies poorely there in noteless grave* «

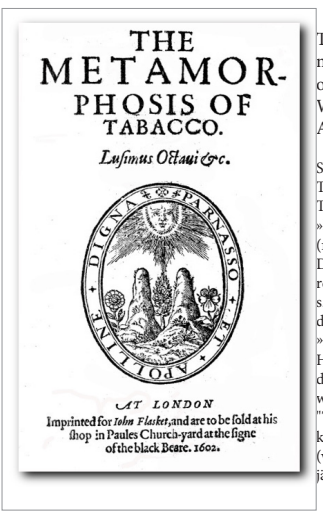
Von William Warner sei das Werk »**A Continuance of Albions England**« herausgehoben, das erstmals 1586 erschien und in den Folgeauflagen (1589, 1592, 1596, 1997, 1602) stetig erweitert wurde. In dem groß angelegten Epos in 14-silbigem Versmaß(a,a,{a},b,b,{b}) wird Englands Geschichte poetisch dargestellt. Sie beginnt bei Noah, endet in der Gegenwart und schließt sogar noch den Tod von Maria Stuart ein. Es ist nicht durchgehend chronologisch angeordnet und enthält verschiedene fiktive Abschnitte. Francis Meres »etikettierte« William Warner 1598 neben Spenser als wichtigsten heroischen Dichter (»*Heroic Poet*«) und als the "*most sententious of …our english Poets..*

Auf dem Titel von Warners siebter Erweiterung 1606 (Bild S.S.614) mit den Büchern 14, 15 und 16 (Kapitel 94 behandelt Macbeth**!**) taucht das identische Emblem wie auf Bodenhams »Politeuphuia«(s.S.515) auf[394]. Dort wurde das Titelemblem als eine zeitgenössisch Darstellung der Zweiteilung des Lebens von Marlowe interpretiert (»*Marigold*« und »*Violet*«). (Details Perikles Indiz 13, S.S.416) Das Titelemblem weist neben anderen gewichtigen Gründen unmissverständlich darauf

394 Nach Drucklegung Emblem auch auf John(!) Beaumonts "The Metamorphosis of Tobacco"(1602) entdeckt! https://archive.org/stream/poemsofsirjohnbeoobeaurich#page/262/mode/2up

hin, welche »geteilte« Person sich hinter William Warner verbirgt.(Bild s.S.614)


A CONTI-NVANCE OF ALBIONS ENG-LAND:
By the first Author. W.W.
LONDON,
Imprinted by Felix Kyngston for George Potter, and are to be sold at his shop in Pauls Church-yard, at the signe of the Bible. 1606.


THE METAMOR-PHOSIS OF TABACCO.
Lusimus Octaui &c.
AT LONDON
Imprinted for John Flasket, and are to be sold at his shop in Paules Church-yard at the signe of the black Beare. 1602.

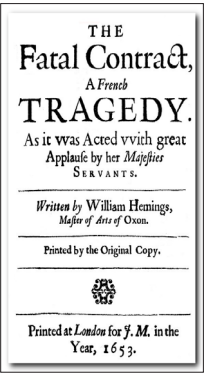
Titelembleme von John Beaumonts »The Metamorphosis of Tobacco(**1602**) und William Warners »A Continuance of Albions England« (**1606**).

Sie entsprechen dem Emblem der Titelseite von John Bodenhams „Das Titelemblem von John Bodenhams »Bel-vedere, The Garden of the Muses« (1600) symbolisiert die »Geteiltheit« des Dichters, als Marigold links und Violet rechts (s.Pfeile, nicht im Original, Details s.Text)“ auf Seite 515 symboliert. Auch die Selbstcharakterisierung des Autors als »First Author« dürfte einen allegorischen Hintersinn haben, wenn man bedenkt, dass nie ein »zweiter Autor« bekannt wurde, der mit Warner veröffentlichte. "The Metamorphosis of Tobacco(1602)" kann schwerlich das Erstlingswerk (von insgesamt nur 2 Werken) eines 19 jährigen John Beaumont gewesen sein.

»Ein Konvoi von Geister-Autoren«

Auch Theaterstücke wie »The Court Begger« und »The City Witt« von Richard Brome[395,396] oder dessen Komödie »The late Lancashire Witches«(1634), die er als vermeintlicher Koautor mit Thomas Heywood (S.601ff) geschrieben haben soll, ergeben überzufällige Anhaltspunkte dafür, dass Gemeinsamkeiten zu dem verborgenen anonymen Dichter in seiner »multiplen Pseudonymität« bestanden haben müssen. Unter dem Kupferstich des Konterfeis von Brome in »**Five New Playes**« wird auf die »Spaltung« des Autors aufmerksam gemacht: »*Reader heere you will two faces finde, one of the body t'other of the minde* (s.Bild)«

Richard Brome
»In Five New Plays«
(1636)


THE Fatal Contract, A French TRAGEDY.
As it was Acted vvith great Applause by her Majesties SERVANTS.
Written by William Hemings, Master of Arts of Oxon.
Printed by the Original Copy.
Printed at London for J. M. in the Year, 1653.

William Hemings
»The Fatal Contract«
1653

395 The dramatic works of Richard Brome, London/New York 1866; Onlineversion: http://www.archive.org/stream/dramaticworksofro1brom#page/n5/mode/2up,
396 Richard Brome online : http://www.hrionline.ac.uk/brome/home.jsp

Ähnliche Indizien gibt es für andere zeitgenössische englische »Schriftsteller« wie William Hemings, dessen »**The Fatal Contract**, A French Tragedy« (aufgeführt 1637-s.Bild) ein kaum vorstellbares extensives artistisches Text- und Gedankenplagiat aus Shakespeare's Werken (Hamlet, Othello, Lear und anderen) darstellen würde[397], wäre man nicht sicher, es stammte samt beziehungsreicher Zueignung von dem noch lebenden Dichtergenius in dessen frühen »Siebzigern«

Die nachfolgende Betrachtung und Auflistung eines »Geleitzuges von Geisterautoren" und ihrer literarischen Schöpfungen ergibt weit außerhalb des Zufalls liegende Bezüge zu Texten, Stil, poetischer Qualität, sich wiederholender Thematik oder Schicksal von Marlowe/alias Shakespeare, welcher Art diese Beziehungssetzungen oder Verbindungen im Einzelnen auch sind. Stellvertretend für diesen Konvoi sei John Dickenson herausgestellt und etwas ausführlicher beleuchtet**:**

Exkurs John Dickenson[398]

John Dickenson
»Greene in conceipt«(1598)

Dickenson muss zu den Pseudonymen des Dichters gehört haben. In seinem »**Greene in conceipt. New raised from his grave to write the Tragique Historie of faire Valerie**« kennzeichnet bereits das Titelemblem (s.Bild«-1598) die Situation des unter einem Mantel der Verborgenheit schreibenden Autors. Der Vorspann »An Advertisement to the Reader[399]« kann als eine versteckte Kenntlichmachung seiner »Tragik« und seiner veränderten Lebensstrategie interpretiert werden. Darin beschreibt er seine Lebenssituation als einen Traum, indem er sich mit seinem vormaligen, gestorbenen Selbst auseinandersetzt (»*I saw standing before me the shape of a well-proportioned man suted in death livery, who seemed to write, as fast as he could read*«...»). Er eröffnet, wie man ihn und sein Gegenüber umschreiben könne (...*demanded both* ***who he was*** *and why he came***:** *whereto he gently answered thus* ***I am hee***«...»*Joine* ***these two*** *and they will serve thee for the* ***Periphrasis of my name***[400]«...). Immer wieder beschreibt er sich als jemand, der bereits gestorben ist, der sich zurück ins Leben wünscht, als blutloses Wesen, (»*my body bloudlesse remnant might revisite the earth*«.. »*I...rembered,* ***when I dyed***«....»***since my death***«...»..***I wished myself alive againe****, were it but for 2*

397 J.Q.Adams »William Heminge and Shakespeare«, Modern Philology 1914

398 John Dickenson, Werke http://archive.org/stream/proseandversereoodickgoog#page/n8/mode/2up

399 Shirley Stacey, John Dickenson's Greene in Conceipt (1598) a critical edition with commentary.-Thesis-1991,http://collections.mun.ca/cdm4/document.php?CISOROOT=/theses2&CISOPTR=35918&REC=8

400 Son of dickens?, SOED: [1598] Dickens (*colloq.,slang*) deuce,devil

*dayes«...»the only aim and end of **my desire, was the good of those that live**«)*, den die Welt seit seinem Tod so unfreundlich beschuldigt hätte (»*who **since my death** have unkindly blamed me*«) und vieles mehr. Er lässt erkennen, wie er sich - wegen seiner nicht mehr möglichen Rückkehr - in anderen Namen neu erfand und einen »Konvoi« von Geister-Autoren für seine Rückkehr entwarf:

> *»To find some-one who receiving from me the plot and groundworke of this rare subject might **performe in my behalfe**«....»that wich by reason of death defects myself now cannot.«..»he will have ready a **fresh convoy of ghosts for his returne**«.*

Er macht klar, dass er mit diesen »Geister-Autoren« verschiedenste Genres (S.S.643) behandelte (»*thesein comprising the severall branches that I have handled»)* und bittet die Leser, dass sie der Nachwelt vermittelten, dass die Summe all dessen, was hier geschrieben, von ihm stamme, sodass man ihn fortan milder bewerten sollte. (*let the world know it comes from me, that they,…may henceforth censure more charitably of me*«)

Seine veränderte Lebensphilosophie (»*after a long thought I conceipt a likely course...**and this it was**«: To sue to **Mercury***») bestand darin, dem Gott Merkur zu folgen und die Macht seines Caduceus (Hermes)stabs zu ersehnen (»*and the power of **Mercurius caduceus** craves me hence*«). Dies passt recht genau zu den Überlegungen über William Basse, Indiz 26, „Indiz 26 »The Power of Mercurius caduceus craves me hence«“ auf S.536f)

Der Konvoi von Geisterautoren ***»a fresh convoy of ghosts for his returne«***

Eine tiefer greifende Analyse und eine systematische Einordnung der [Geister?] Autornamen[401] und ihrer genannten Werke kann erst fruchtbar werden, wenn sich die Erkenntnis durchgesetzt hat, dass Marlowe neben der Maske Shakespeare's im Laufe von sechs Dekaden hinreichend andere Namen verwendete. Ich denke hier - ohne Anspruch auf Vollständigkeit - an (chronologisch):

1587 ▷»**Thomas Lupton:** »Siuqila, To good to be true: Omen« (**1587**), »A thousand notable things«[402] (1579–1650- über zehn Auflagen)(Fussnote S. 616

1590 ▷»**Charles Gibbon:** »Not so new, as true« (**1590**), »The praise of a good name, The reproch of an ill name.« (1594) (S.619f)

1593 ▷»**Anthony Chute :** »Beautie dishonoured or, Shores Wife«(**1593**)

1593 ▷»**Thomas Lodge:** »The life and death of William Longbeard[403]«(**1593**),

401 Die zitierten Werke stellen nicht unbedingt die ersten Werke der Autoren dar.

402 Thoma Lupton: A Thousand notable things, on varoius subjects, erstmals 1579 (Onlineversion) http://archive.org/stream/athousandnotablooedwagoog#page/n6/mode/2up

403 Thomas Lodge :The life and death of Williaam Longbeard, 1593 Online version: http://archive.org/stream/completeworksth01gossgoog#page/n276/mode/2up

»Phillis«(**1593**) (S.619ff)

1593 ▷»**Giles Fletcher:** »Licia/...Richard III« (**1593**), »Christs Victory[404]« (1610)

1593 ▷**Barnabe Barnes:** »Parthenophil und Parthenophe«, (**1593**); »A divine centurie of spirituall sonnets[405]«, (1595) (auch s.S.195)

1594 ▷**Michael Drayton :**»Ideas Mirrour«, (**1594**); »Piers Gaveston Earle of Cornwall. His life, death and fortune«, (1594); »Matilda«, (1594); »The first part of the true & honorable history of the life of Sir John Oldcastle, the good Lord Cobham. Written by William Shakespeare«, (1600); »The Owle«, 1604; »A Paen Triumphal«, (1604); »The barons' wars«, (1603)[406]; »The true Chronicle History of King Leir and his three daughters«, (1605) (s.S.607ff)

1594 ▷**Robert Wilson:**»The Coblers Prophesie« (**1594**), »The Pedlers Prophecie« (1595)

1594 ▷**John Dickenson:** »Arisbas, Euphues amidst his slumbers**:** or Cupids iourney to hell Decyphering a myrror of constancie, a Touch-stone of tried affection[407]«, (**1594**), The shepheardes complaint (1596), »Greene in Conceipt (1598)«

1595 ▷**William Warner:** »Menaecmi«, (**1595**); »A Continuance of Albions England«, 1606; (s.S.**613)**

1595 ▷**Robert Southwell:** »St.Peters Complaint with other Poems«(**1595**) (**s.S.327**,S.620ff)

1596 ▷**Henoch Clapham:** »A briefe of the Bible drawne first into English poesy[408]«, (**1596**) (s.Seite 272f)

1596 ▷**William Smith** (W. S.)**:** »Chloris, or the complaint of the passionate despised shepheard[409]«, (**1596**)

1596 ▷**John Harington:**» An Anatomy of morpho-sed Ajax (**1596**). Epigrammes 1615/18 «handwritten Letters and List of Dramatic works, 1610[410]

1597 ▷**Robert Tofte:** »Laura The toyes of a traveller«, (**1597**); »Alba The months minde of a melancholy lover[411], (1598)

404 Die 4 Cantos mit 265 Gedichten (ababbccc) können als metaphorisches Gleichnis auf das Schicksal des Dichters erkannt werden. http://archive.org/stream/gilesandphineasoofletgoog#page/n38/mode/2up

405 Alexander B.Gosart (Hrsg)**:** The Poems of Barnabe Barnes**:** Parthenophil and Pathenophe. A Divine Centurie of Spiritual Sonnets, Manchester 1875; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/poemsbarnabebaroobarngoog#page/n7/mode/1up

406 Michael Drayton**:** The barons' wars, Nymphidia, and other poems.; New York 1887; Onlineversion**:** www.archive.org/stream/baronswarsnympho1draygoog#page/n13/mode/1up

407 John Dickenson**:** Prose and Verse, Oxford 1878; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/proseandversereodickgoog#page/n9/mode/1up

408 Henoch Clapham**:** A briefe of the Bibles historie drawne into English poesy, London 1596.

409 William Smith**:** Chloris, or The complaint of the passionate despised shepheard, Oxford 1877;Onlineversion**:**http://www.archive.org/stream/chlorisorcomplaoosmitgoog#page/n11/mode/1up

410 Letters and epigrams of Sir John Harington, together with The prayse of private life (1930) http://archive.org/stream/lettersepigramsooohari#page/44/mode/2up/search/Pericles

411 Robert Tofte**:** Alba. The month's minde of a melancholy lover, Manchester 1880; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/cu31924013126309#page/n5/mode/2up

1597 ▷ **Christopher** {Thomas?}**Middleton:** T.M.,The Wisdome of Solomon**(1597),**»The Legend of Humphrey Duke of Gloucester[412]«, (1600),

1598 ▷ **Thomas Bastard:** »Chrestoleros[413]. Seven Books of Epigrams, written by T.B .«, **(1598),** s.S.444**)**

1598 ▷**Samuel Brandon:** »The Tragi-comœdi of the Virtuous Octavia[414]«, **(1598)**

1598 ▷ **Edward Guilpin:** »Skialethaia. Or, A shadowe of truth«,**(1598)**. »The Whipper of the Satyre his pennance in a white sheete«,(1601) (auch s.S.308**)**

1598 ▷ **Thomas Powell:** »Loves Leprosy«**(1598)**, «The Passionate Poet«(1601), »Vertues due(1603)« **(**s.S.167**)**

1602 ▷ **Francis Davison:** »A poeticall Rhapsody« **(1602)** (s.S.600f**)**

1602 ▷ **John Davies:** »Mirum in Modum« **(1602)** (s.S.597ff**)**

1603 ▷ **Henry Crosse** »Vertue to Common-wealth«, **(1603)**

1603 ▷ **William Muggins** »Londons Mourning garments« **(1603)** (s.S.533**)**

1606 ▷ **John Ford:** »Honor Triumphant« **(1606),** »The golden meanes(1613), Christes Bloodie Sweats (1613) (S.620**)**

1607 ▷ **George Wilkins:** »Three miseries of Barbary«, **(1607)**, »The painfull adventures of Pericles «(1608) (s.S.416**)**

1613 ▷ **John Taylor:** »Odcombs complaint«, **1613** »

1614 ▷ **Thomas Freeman :** «Rubbe and a Great Cast« **(1614)**(s.unter „Thomas Heywood »That living, dyed, yet dead, revivev'th againe«" auf S.601, s.S.98f**)**

1615 ▷ **John Andrews:** »The Anatomie of baseness or the four quarters...«, **(1615)**[415])

1616▷**Thomas Overbury:** »Sir Thomas Overburie His Wife with new Elegies upon his (now knowne) untimely death[416]«,**(1616)** s.S.67ff, Indiz6, s.N.Breton s.S.551

1616 ▷ **William Browne:** »Brittannias Pastoral«, **(1616)**[417] s.S.179

1616 ▷ **Richard Brathwaite:** »Natures Embassie«, **(1616)**[418]»A Strappado for the Divell«. 1625[419]) (s.S.100**)**

[412] A continuance of Albion's England 1606, London 1866, **:** Early English Books Online (EBBO)**:** http://eebo.chadwyck.com/home

[413] Thomas Bastard**:** ChrestoleroS.Seven Bookes of Epigrams written by T. B.«, London 1598;Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/cu31924013117860#page/n34/mode/1up

[414] Samuel Brandon**:** The Tragicomoedi of the vertuous Octavia, London 1598.; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/virtuousoctavia100branuoft#page/n10/mode/1up

[415] John Andrews**:** The anatomie of basenesse, London 1871; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/anatomieofbaseneooandrrich#page/n3/mode/2up

[416] http://www.archive.org/stream/miscellaneouswooorimbgoog#page/n73/mode/1up

[417] The whole works of William Browne, London 1868; Onlineversion**:** http://www.archive.org/details/cu31924064950706

[418] Richard Brathwaite**:** Natures embassie. Divine and morall satyres**:** Shepheards tales, both parts**:** Omphale**:** Odes, or Philomels tears, &c, Boston 1877, Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/cu31924102775677#page/n7/mode/2up

[419] Richard Brathwaite**:** A strappado for the Diuell, Boston 1878; Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/cu31924013117936#page/n5/mode/2up

1629 ▷**Thomas May:**»Selected Epigrams of Martial« (**1629**), »The Mirror of Minde«,1633

1628 ▷**Francis Hubert:**»The deplorable life and death of Edward II«, (**1628**/31) »Egypt favorite- The histories of Joseph«, (**1631**) und anderen...

Späte Offenlegungen Marlowe's literarischer Existenzen

Thomas Randolph

Dass bis heute mehr als 70 Kandidaten als Autor der Werke Shakespeare's diskutiert wurden, entbehrt jeglicher Plausibilität: Es können im elisabethanisch-jakobinischen Zeitalter nicht nebeneinander so viele Ausnahme-Genies »á la Shakespeare« existiert haben. Nur der Umkehrschluss, dass sich ein einziges Ausnahme-Genie zwecks Aufrechterhaltung seiner Unerkennbarkeit über Jahrzehnte einer singulären Identität verweigerte, indem es wechselnde Pseudonyme verwendete, kann einer Realität entsprochen haben.

Ende des dritten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts dürfte der Dichter auch unter dem Pseudonym »Thomas Randolph« die namentliche Aufspaltung seiner Person in einer Parabel dargestellt haben[420], ohne dass die Nachwelt eine solche Allegorie erkennen konnte. Dem 1638 in »**Poems with the Muses looking Glasse**«[Bild, S.620] erschienenen Gedicht (•»Upon the losse of his little Finger«) ließ er in der Folgeauflage (1640) ein thematisch ähnliches, modifiziertes Gedicht folgen (•»On the losse of his finger«). Im ersten Gedicht(1638) verglich er seine Lebenssituation mit der eines amputierten Fingers und kennzeichnete die Bedeutung der anderen Finger (»*Thou didst go untimely to death only to show the other members what they once must doe*«). Er beklagte den Verlust des Fingers: das Missgeschick seines Lebens habe aus dem Finger eine Hand gemacht (»*farewell dear finger, much I greeve to see how some mischance hath made a hand of thee*«). Der Verlust könne nicht wettgemacht werden (»*a fingers loss- i speake it not on sport- will make a Verse a foote too shorte*«). Auch im zweiten Gedicht (1640) wird aus dem verlorenen Finger eine ganze Hand (»*the joint once lost is lost forever …thou poor finger you are dust but our members revive again…before the other member, must return at heavens command and reunited be to th' hand*«) wobei der verlorene Finger die Allegorie einer verstorbenen Person darstellte (»*and since thou canst no finger be, be a Deaths head to humble me…*")

Prof.C.G.Moore Smith kennzeichnete Randolph allein auf Grund seiner wenigen literarischen Schöpfungen als

420 J.J.Parry,ed.(1917),The Poems and Amyntas of Thomas Randolph http://archive.org/stream/poemsamyntasofthoorand#page/102/mode/2up/search/finger

„a man of exceptional intellectual powers, of a clear logical mind, possessed of an extraordinary facility in the composition of verse … who could scarcely write a poem without a classical illusion" [421]

Der anonyme Dichter von »Wits recreation«(1641), der vielfach als Marlowe/Shakespeare erkannt wurde (z.B. S.S.48, S.111, S.622, S.328), erläuterte zeitnah in Epigramm 27 (»To Mr. Thomas Randolph«) die »Doppelnatur« von Randolphs Person (»*thy younger years should have the elder wit*«), wobei er analog zu anderen poetischen Darstellungen (z.B. Drayton, S.630, Heywood, S.S.601ff) die Teilung der nur vermeintlich eigenständigen Dichterpersönlichkeit in dem Gedicht mittels des Gegensatzes »*Thou/thee/Thy*« versus »*we/our/elder wit*« erkennen ließ…[422]

Epigramm 27 »To Mr. Thomas Randolph«, (in: »Wits recreation«, 1641)

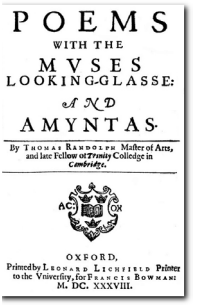
***Thou** darling of the Muses for **we** may*
*Be thought deserving if what was **thy** play*
***Our** utmost labours can produce, **we** will*
*Foully allow **thee** heir unto the hill*
*The muses did assign **thee**, and think 't fit*
Thy younger** years should have the **elder wit

Auch das Epigramm Nr.8 »On Thomas Randolph[Randall]« in Thomas Bancrofts Epigrammbuch (»Two Bookes of Epigrammes and Epitaphs«,1639) kann kaum anders interpretiert werden: seine Muse gab dem Schicksal den Befehl, dass sein Körper wieder zu Erde verwandelt werde (…»*Therefore* [The Muses] *gave the fates Command his Body to convert to pearly sand*«), die, in eine Quelle gestreut, neu wie klare Gedanken [anderer Dichter] erstrahlte und deren Schöpfung unsterblich machten (»…*and strew it in the fountain, there to shine like his clear thoughts and make their draughts divine.*) - Zu Anfang von Randolphs „**Poems, With the Muses looking Glasse, and Amyntas"** (1638) charakterisiert sich Thomas Randolph als betagter Autor in einem lateinischen Gedicht in vier gegensätzlichen Verspaaren recht markant:

»In Authorem« [über den Autor]

1 Canescant alii, sterilique, aetatis honore
2 Laetentur: fecit te tua Musa senem.
3 Parcarum labor est vita mensua peractae:
4 Texuntur proprid stamina Vestra manu;
5 Felix **qui primo excedis**, Randolphe, sub avo,
6 Nec **Genii extincti** pravia fata vides;
7 Dii bene non dederint effaetae frigora vitae:
8 Debes quo fueras natus in igne mori.

Tho.Terrent, M.A. ex Aede Christi


POEMS
WITH THE
MVSES
LOOKING-GLASSE:
AND
AMYNTAS.
By THOMAS RANDOLPH, Master of Arts, and late Fellow of Trinity Colledge in Cambridge.
OXFORD,
Printed by LEONARD LICHFIELD Printer to the University, for FRANCIS BOWMAN: M. DC. XXXVIII.

Thomas Randolph
»Poems «,1638

421C.G.Moore Smith (edit.): William Hemminges Elegy on Randolphs finger, 1923 http://archive.org/stream/williamhemmingesoohemiuoft#page/n5/mode/2up

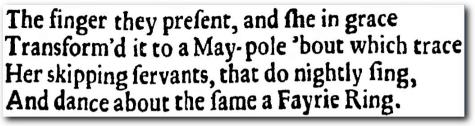
422 Ähnliches gilt für »Samuel Daniel« in Epigram 16 (Liber secundus »Ad Samuelem Danielem«) von Thomas Bastard in »Chrestoleros««(1598)

(Terentius?) Master of Arte

Freie Übersetzung:

1 Andere ergrauen, Sie mögen sich an der fruchtlosen Ehre ihres Alters erfreuen
2 Dich [aber] lässt Deine Muse ein Alter erschaffen.
3 Parcas[423] Anstrengung ist es, den Todeszeitpunkt zu bemessen:
4 Eure (Lebens)fäden [aber] werden durch eigene Hand gewebt;
5 Glücklich, Oh Randolph, der Du im ersten Leben stirbst,
6 Und nicht [aber] des ausgelöschten Genius vorausgehendes Schicksal siehst;
7 Götter mögen Dir die entkräftende Kälte des Lebens erspart haben:
8 Du [aber]musst in dem Feuer, in dem Du geboren warst, sterben.

Während bereits Randolphs Theaterstück »Aristippus[424]«(1630) die Allegorie des Verlustes eines Finger vorwegnehmend behandelte, hat der Dichter später mit dieser Parabel seine Lebenssituation wiederholt kenntlich zu machen versucht: so in dem 248 zeiligen Gedicht »William Hemminges Elegy on Randolphs Finger«, oder stärker verdichtet in dem 59 zeiligen Gedicht „On Time-Poets" (Unbekannter Autor R.P. in »**Choyce Drollery**«, 1656). Hier skizziert er in äußerst knapper Form dreißig Dichter[namen] seiner Zeit:


The finger they preſent, and ſhe in grace
Transform'd it to a May-pole 'bout which trace
Her skipping ſervants, that do nightly ſing,
And dance about the ſame a Fayrie Ring.

Letzte 4 Zeilen des 59 zeiligen Gedichts
»On the Time-Poets«
in »**Choice Drollery**« (1656)
eines unbekannten Autors **R.P.**
(»she« = the Queene)

Während das Thema hohe Worte von Tod und Verderben beinhaltete (»*the subject demands high lines of blood and fire* «), blieben die 30 aufgeführten Dichter stumm (»*Yet the poets are silent*«), all diese Dichter der Vergangenenheit würden knapp vorgestellt[425] (»*all poetts of the last age …were there and each is tersely peresented*«), sie marschierten in der Dunkelheit (»*they march in the darkness*«) . Die Mehrzahl dieser Autoren werden in diesem Buche als Pseudonyme Marlowe's erkannt oder diskutiert. Wie anders könnte man erklären, dass sich ein Autor in solch »anmassender« Weise über so viele Dichterpersonen erhebt? Beispiel [William] Brown: (S.624 »*...whose instant Muse did sqeak at 18 yeares, better than others speak*:). Wenn in »Hemminges Elegie« die berühmtesten Dichtergrössen der Vergangenheit (wie Tasso, Virgil, Horaz, Seneca, Plautus und Terentius „*and the rest*") dem »amputierten« Finger salutieren, so kann mit ihm eigentlich nur der grösste, entsprechende englische Dichter« gemeint sein. All diese Dichter sängen ein Loblied auf ihn und berichteten über seinen Wert (»*these man thy praising sing, thy fare they tell*«). Da

423 Parca (Morta), Eine der römischen Schicksalgöttinnen der Parzen, die den Todeszeitpunkt der Menschen bestimmte

424 http://archive.org/stream/poeticalanddramao1randuoft#page/n33/mode/2up

425 R.P., Choice Drollery: Songs and Sonnets(1656) http://www..org/stream/choycedrollerysoooebswuoft#page/4/mode/2up

die Götter (Pluto, Ceres Tochter…) sich nicht um den verlorenen Finger[Dichter] kümmerten, schworen 30 zeitgenössische [Schein]Poeten, für ihn ohne Eigennutz [einzuspringen und] fruchtbar zu werden (»*for which the Poettes swore, they shoulde be a fertill Coupell in Sterility*«). Im Klartext**:** ließ er 30 selbst »erdachte« Dichter sprechen. Jene Finger, die die Autoren seiner springenden Diener („*skipping servants*“) darstellten und die in der Verborgenheit dichteten («*servants that nightly sing*«), böten keine eigene Spur, sie tanzten um denselben (»*dance about the same«)* **:**

Fletcher, Beaumont, Shakespeare, Massinger, Chapman, Danbourne[Daborn], *Silvester, Bartas, Quarles, May, Sands, Digges, Daniel, Drayton, Wither, Brown, Shirley, Ford, Middleton, Heywood, Churchyard, Dekker, Basse, Shank, Broome,.*

Der anonyme Dichter (R.P.) kennzeichnet in seinem Gedicht »On the Time-Poets« in »**Choyce Drollery:** Songs and Sonnets«(1656) diese Dichternamen, die als seine vielen Pseudonyme erkannt werden können (*thus through the horror of infernall deeps with equal pace* ***each of them*** *softly creeps and beeing dark they had Alectors torch* (Alector= the Coq (1590) Anonyme freie Übersetzung in Englische?(Marlowe)

Die Parabel vom Verlust eines Fingers muss man als den späten Versuch einer Offenlegung auffassen: der verborgene Dichter umgab sich mit einem Kreis von „Schein“-Poeten oder Scheinnamen, mittels denen er die nie versiegende Quelle seiner immensen Schöpfungskraft sprudeln lassen konnte (»*…and strew it in the fountain, there to shine like* ***his*** *clear thoughts and make* ***their*** *draughts divine*«). Dass Randolph kein eigenständiger Dichter gewesen sein kann, ergibt sich auch aus mächtigen Inhalten weiterer Texte. Es erscheint nicht vorstellbar, dass in der Eloge (»Upon Mr.Randolphs Poems collected and published after his Death[426]«) in »Poems« ein unbekannter Autor die Menschen aufklärt, auf welche Weise er seine unendliche poetische Schöpferkraft unter die Menschheit brachte.

Anonymous

Hinter dem anonymen Dichter des zeitgenössischen Bestsellers »**A Banquet of Jeasts**«(1630- Bild s.S.623) mit vielen Wiederauflagen, Erweiterungen und Titeländerungen kann sich aus logischen Gründen vieler Inhalte nur Marlowe /alias Shakespeare im Alter von über sechzig Jahren verborgen haben.

Die spöttische Glosse Nr.**159**[427] **(1630 s.S.623)** über eine Durchreise in Stratford, nur wenige Jahre nach Errichtung des Stratford »*Monument*s(1623) lässt die Autorschaftsfrage durchblicken. Die Stadt Stratford sei bemerkenswert, weil dort der berühmte William Shakespeare geboren wurde.*(a Towne most remarkeable for the birth of famous*[428] *William Shakespeare*). Während der Andacht des anonymen Poe-

426 In W.Carew**:**Poetical and Dramatic Works of Thomas Randolph (1875) http://archive.org/stream/poeticaldramaticooranduoft#page/502/mode/2up

427 .159 hat in späteren Auflagen andere Nummern :Nr.163 (1634), Nr.150/1639)

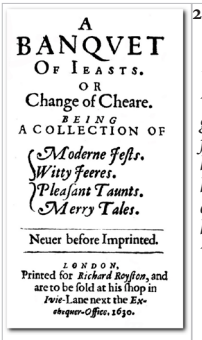
428 SOED famous Obs. arch, Middle English. in bad or neutral sense: »Notorius« .

ten in der Kirche (*walking in the Church to doe his devotion)* erspähte er eine beachtenswerte Sache (»e*spyed a thing there worthy observation*«), das Epitaph eines 300 jahre alten Grabsteins zum Gedenken an Thomas und seine Frau Elisabeth**:** dies möge der Leser wissen, dass er, Christopher Q., in diesem Moment am Leben sei, um dies zu bezeugen**.**

Von dem zuvor erwähnten Dichter oder von seinem Grabmonument ist auffälliger

159. Stratford upon Avon

One travelling through **Stratford** *upon* **Avon**, *a Towne most remarkeable for the birth of famous* **William Shakespeare**, *and walking in the Church to doe his devotion, espyed a thing there worthy observation, which was a tombstone laid more then three hundred years agoe, on which was ingraven an Epitaph to this purpose,* **I Thomas** *such a one, and Elizabeth my wife here under lye buried, and know Reader* **I.Ro.C.** *and* **I. Chrystopher.Q.** *are alive at his hour to witnesse it.*


A
BANQVET
Of Ieasts.
OR
Change of Cheare.
BEING
A COLLECTION OF
Moderne Jests.
Witty Feeres.
Pleasant Taunts.
Merry Tales.
Neuer before Imprinted.
LONDON,
Printed for Richard Royston, and are to be sold at his shop in Ivie-Lane next the Exchequer-Office. 1630.

228. On Shakespear's Works

The question beeing ask'd, What **Shakespeare's** *Works were worth, all bound up together? It was answered, Not a farthing: Not a farthing, said he, why so ? He answered, That his* **Playes** *were worth a great deal of money, but he never heard that* ***his*** **Works** *were worth any thing at all.*

2 Glossen (Nr 159/(1630) und Nr.228(1640) aus »A Banquet of Jeasts . Or Change of Cheare« eines anonymen Autors, als »Archie Armstrong »identifiziert.

Weise nirgend die Rede. Hier bezeugt ein »Christoph.Q;« [Marlowe?/Quarles?) dass er am Leben ist. (**I.Chrystoph.Q.** *are alive at his hour to witnesse it.)*

Ähnlich lässt die Glosse über Shakespeare's Werke Nr.228 einer späteren Auflage (1640) das Autorschaftsproblem erkennen**:** Das gebundene Buch »*all bound up together*« (First Folio- 1623) seiner Theaterstücke (»***his Playes***«) sei eine Menge Geld wert, aber jenseits dieser Stücke habe er nie etwas über Werke Shakespeare's (»***his Works***«) gehört. Hier wird angedeutet, dass (all) seine Werke jenseits der »Playes« nichts »wert« seien. Im Klartext: weil man über seine gesamten übrigen Werke, [unter anderen Namen] niemals etwas gehört habe (»*never heard that* ***his*** **Works** *were worth any thing at all*«)

Der Dichter in seinen letzten Jahren

In seinen späten Jahren hat sich der betagte Dichter im Exil in Flandern und-Holland, im Schutze der Jesuiten als Tobias Matthew (S.S.587) aufgehalten[429]. In dieser Zeit hat er sich mit seiner Vergangenheit, mit Jonson (den er um mehr als ein Jahrzehnt überlebte) und mit seinem Schicksal unter späten Pseudonymen (z.B. Thomas Randolph, John Quarles) auseinandergesetzt. Ohne diese Ein-

429 Lewis Owens »The Running Register« (1626) [Speculum Jesuiticum 1629] ergibt eindrückliche Ansichten und Einsichten über den Ordensgründer Ignatius,die Jesuiten in Europa und Zusammenhänge mit dem englischen Dichter.

sichten wären spezfische Inhalte in Werken wie (a) »Wits Recreation« 1640/1641, (b)»Recreations for Ingenious Head-Peeces«(1650/54), (c) »Musarum deliciae: or, The Muses recreation(1655/1656), (d) »**Parnassus Biceps«(1656)**, (e) »Wit restor'd«(1658) und andere nicht interpretier- oder einordbar.[430] Die »Epistle to the Reader« in »Parnassus Biceps [Titelbild S.S.624]« lässt die Lebenssituation der Autorschaft des Dichters unter verschiedenen Pseudonymen erkennen: (Ausschnitte...)

> **Titelausschnitt.**»*With an Epistle in the behalfe of* ***those now*** *doubly secluded and* ***sequestred*** Members[seine Pseudonyme], ***by One who himselfe is none***«. [s.Pfeil, Titelbild]

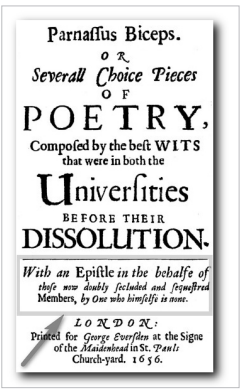
> **Epistel**: ***our new enlightned and inspired men****,who are as bold … with the glory of that* ***Light*** *that is* ***unaprochable****, as with their own* ignes fatui;*…****these Men*** [seine Pseudonyme] *dares not look the world in the face...those glairing* ***New-lights*** *that have muffled the Times and Nation with a greater confusion and darknes, then ever benighted the world since....have I given you the State and Condition of this Poeticke Miscellany, as also* ***of the Authors****…»to crown them in their Pilgrimage, and* ***refresh them in thine:****----the date of your* ***sad Ostracisme***[431] *is expiring, and at an end .*

Mit Jonson und ihrer beider gemeinsamer Vergangenheit setzt er sich mehrfach auseinander. Auffällig ist sein 132 zeiliges Gedicht »To the Memory of Ben:Jonson«, in dem er mit Jonson teilweise hart ins Gericht geht und sich über dessen Epitaph in der First Folio, das ihn betraf, beschwert.

Aus »Parnassus Biceps«(1656)

»To the Memory of Ben:Johnson«. [p129-133] [Ausschnitt][432]

, *so at thy fall* [of the poet]
Our wit great **Ben**, *is too Apocryphicall*
To celebrate the losse [of the poet]*; since t'is too much*
To write thy ***epitaph***[of the poet], ***and not be such.***
What thou wert, like the Oracles of old
Without an exstasie cannot be told.
We *must be ravisht first, thou must infuse*
Thy[Jonsons] *selfe into* ***us*** *both the theam and muse.* [Thema]
Else, though **we all conspir'd** *to make thy herse* [Bestattung]
Our *work, so that it had been but one great verse:*
(…) *we had heard it said*
Poetique dust is to Poeticke laid:
And though that dust being **Shakespear**s*, thou mighst have not his room but the Poet for thy grave;*


Parnassus Biceps.
OR
Severall Choice Pieces
OF
POETRY,
Composed by the best WITS that were in both the
Universities
BEFORE THEIR
DISSOLUTION.
With an Epistle in the behalfe of those now doubly secluded and sequestred Members, by One who himselfe is none.
LONDON:
Printed for George Everſden at the Signe of the Maidenhead in St. Pauls Church-yard. 1656.

Parnassus Biceps. Or Severall Choice Pieces of POETRY(1656)

Ähnlich kritisch äussert er sich in dem Gedicht »Ben:Johnson To Burlace[p.29]«,

430Referenzen a),c),d) http://archive.org/stream/cu31924012980664#page/n11/mode/2up,

431 Scherbengericht, (Ostrazismus) ein Verfahren in der griechischen Antike, unliebsame oder zu mächtige Bürger aus dem politischen Leben der Stadt zu entfernen.

432 Es wäre ein leichtes, nachzuweisen, dass ein gewisser »Ab.[raham] Wright« nicht der Autor sondern ein Pseudonym des Dichters dieser Poesie gewesen sein muss.

indem er Jonson zu verstehen gibt, dass er ihn nur oberflächlich kannte und seine Eloge über ihn[Marlowe/alias Shakespeare] in der First Folio nicht schätzt...

»Aus »Parnassus Biceps«(1656)
Ben:Johnson To Burlace«[p.29- Ausschnitt]
*…to square **my** circle, **I** confesse, but draw*
***My superficies**, that was all **you** saw:*
*with one great blot **you** have drawn **me** as **I** am.*
*But whilst **you** curious were to have it be*
An archetype for all the world to see,
you** have made it a brave peece, **but not like me.
*Oh had **I** now the manner, mastery, might,*
***Your power of handling shadow,** aire and sprite,...*

Auch in dem 6 strophigen Gedicht »Against Ben Jonson« gibt sich der Dichter gegenüber Jonson zu erkennen: er empfindet Jonson Scherze so formell und weit unter dem Level eines fähigen Gehirns (»*Your jests so nominall, are things so far below an able braine)*, sie befleckten den Handlungsablauf und gefielen nicht, ähnlich wie bei seinem Stück »**Pericles**«, allerdings mit dem Unterschied von Jonsons vorausgehendem schwachen Diskurs über ein Zimmermädchen, den nur verliebte Schuljungen zustandebringen.
Aus »Parnassus Biceps«(1656)

»Against Ben Jonson [p.154-156-Strophe 3]
.....,.and all
Your jests so nominall.
Are things so far below an able braine,
As they do throw a staine
Through all the unlucky plot, and doe displease
*As deep as **Pericles**:*
Where yet there is not laid
Before a chamber-maid
Discourse so weak, as might have serv'd of old
For Schoolboys when they of love or valor told.

Er erinnert hier an Jonsons Zeilen über ihn zu Beginn der First Folio (Zeile 13/14: »*these are, as some infamous Baud, or Whore, should praise a Matron. What could hurt her more?*«). Diese Gedichte in »Parnassus Biceps«(1656) auf Jonson (z.B. auch : *An Epitaph on some bottles od sack...p.63)* werden nur interpretierbar, wenn man hinter der Schar vermeintlicher Autoren (»*composed by the best wits*«) den späten Dichter mit häufig wechselnden Pseudonymen (z.B. auch Owen Felltham) erkennt

Das »fehlgedeutete« Problem der Apokryphen[433]

433 Sabrina Feldman, The Apocryphal Shakespeare, Dog Ear Publishing 2011

Die prekäre Debatte über die Autoren der sogenannten Shakespeare'schen »Apokryphen« ist nur vor dem historischen Hintergrund des «Autorschafts-problems« zu verstehen**:** Zu Shakspere's Lebzeiten wurde eine Reihe von Werken unter dem Namen von **W**illiam **S**hakespeare oder »W. S». gedruckt[434] (Bild S. 627, sog. Apokryphen), und dennoch aus verschiedenen Gründen später mit dem Dogma belegt, dass sie nicht von ihm stammen könnten:

▹ aus literarischen und stilistischen Gründen: Sie verdienten – ähnlich der biblischen Apokryphen – eine geringere Wertschätzung,

▹ aus »sozio-kulturellen« Gründen: Die Handlungen spielten im Bürgertum Englands und

▹ aus formalen Gründen: Die Werke wurden erstmals erst der »Third Folio[435] zugefügt « (1664)

Wenn man den Autor der First Folio »William Shakespeare« einerseits kategorisch von der Möglichkeit ausschloss, der Autor der zu Lebzeiten unter *seinem Namen* gedruckten „Werke" gewesen zu sein, andererseits aber keinen Zweifel zuließ, dass er der Person aus Stratford entsprach, so kann einem heutigen Leser kaum einleuchtend werden, wie solche »bizarren« Entscheidungen zustande kamen und warum nur bestimmte Werke Shakespeare's in der First Folio 1623 integriert wurden. Warum beispielsweise gibt es keine Apokryphen von Marlowe? (z.B. Selimus)

Als Shakespeare-Apokryphen im »engen« Sinne, (mit Shakespeare als Autor betitelt- Bild S. 627) gelten**:**

1▹»Locrine«, gedruckt **1595** »*by W.S.*«

2▹»Sir John Oldcastle, Lord Cobham«, **1600** als Quarto anonym gedruckt, 1619 unter »*W. Shakspeare*« gedruckt [mit 1600 »fehl«datiert]

3▹»The London Prodigal« (**1605**) »*by William Shakespeare*«.

4▹»The Puritan, or the Widdow of Watling Street« **(1607)** »*by W.S.*«

5▹»A Yorkshire Tragedy« **(1608)** »*written by W.Shakspeare*«

6▹»The Funeral Elegy« »*by W.S* « (**1612**)

7▹»Pericles« *William Shakespeare* (**1608**)

Daran, dass der Autor dieser Apokryphen realiter Marlowe mit Alias-Namen „Shakespeare" gewesen ist, kann wenig Zweifel bestehen **:**

6, 7 ▹Signifikante Verbindungen zwischen Marlowe und »The **Funeral Elegy**« (s.S.373ff) und »**Perikles**« (s.S.416ff) wurden bereits erörtert.

1 ▹»**Locrine**[436] (Autor W. S., 1595)«, kann unter Berücksichtigung thematischer

434....oder anonym als von ihm verfasst angesehen wurde.

435 Third Folio 1664 http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/book/SLNSW_F3/4/?zoom=1

436 The Tragedy of Locrine, London 1595 (Reprint 1908); Onlineversion**:** http://www.archive.org/stream/tragedylocrineoomckegoog#page/n20/mode/2up

und inhaltlicher Gesichtspunkte nur von Marlowe verfasst worden sein. Man denke zum Beispiel an »Strumbo« *(»a fantasticall cobbler«)*, der gegen die Skythen (»Tamburlaine«) kämpfen musste und überlebte, aber nicht darüber sprechen möchte, da er ja (offiziell) tot sei (»Tromp.**:** *Yet one word, good master. Strumbo***:** *I will not speak, for I am dead, I tell thee«).*

Crawfords[437] Text- und Wortvergleiche zwischen »Selimus[438]« und Marlowe's »Dr. Faustus« 1906 brachten ihn zu der Gewissheit, dass der anonyme Dichter des »Selimus« Marlowe (und nicht Robert Greene) gewesen sein müsse.

> *I claim that Selimus is by Christopher Marlowe…; and I humbly suggest that it is Marlowe's first Play, and was immediately followed by the First Part of Tamburlaine*

2 ▹Auch für »**Sir John Oldcastle, Lord Cobham**« lassen sich Assoziationen zu Marlowe herstellen. Drayton (S.S.607ff), Wilson, Munday erhielten laut Henslowes Tagebuch (*this 16 of October 99 …m^r^monday m^r^ drayton & m^r^ wilsson &hatthway for the firste parte of the lyfe of Sr John Ouldcastell…ten pound I say receved*) Zahlungen für das Theaterstück „Sir John Oldcastle, Lord Cobham"..
Diesen »Teilautoren« im Jahre 1599 eine gemeinsame Koautorschaft für »Sir John Oldcastle« zuzusprechen, hat kaum eine plausible Logik. Dass Drayton, Munday, Wilson unterschiedliche Pseudonyme desselben Dichters waren, konnte nicht erwogen werden. Es muss erstaunen, dass nach Jaggards Zweitveröffentlichung von Sir John Oldcastle 1619 (mit falschem Datum 1600 gedruckt-s.Bild) gegenüber dem gedruckten Autor Shakespeare niemals Proteste von den an »Sir John Oldcastle...« beteiligten Autoren öffentlich wurden.

3 ▹Die allegorischen Stücke »**The London Prodigal**« (1605 - Der verlorene [verschwenderische] Sohn Londons, mit dem Autor William Shakespeare auf der Titelseite!) und ▹»**The Puritaine Widdow**« lassen parabelhaft recht eindeutig Autobiografisches aus Marlowe's Leben sichtbar werden. In »The London Prodigal« bringt sich der Dichter - ähnlich Hamlet (S.S.322ff)- sowohl in der Rolle des Vaters als auch des Sohnes (Old and Young Flowerdale) ein. Einige Auszüge der ersten Seiten**:**

> *»I myself runne an unbrideled course **till thirtie,"**(…) those that know little [in their youth] and in their ages runnes into it[vices](…)not in keeping these oaths is better[439] I hold this rather a virtue than a vice(…) he is one, that will borrow of any man… so doth the sea, it borrows of all the small currents in the world, **to increase himselfe** (…) <u>his</u> crime beeing in the budde (…) I am a sayler come from Venice, and **my name is Christopher**(…), but when a man cannot be beleeved, ther's it(…) your father died in June usw. (…)«.*

[437] Charles Crawford, Collectanea,Edmund Spenser,"Locrine" and "Selimus", 1906
[438] The first part of the Tragicall raigne of Selimus, sometime Emperor of the Turkes and grandfather to him that now raignes,1594
439»Oath of Allegiance?«...dürfte wohl der Grund für Marlowe's spätere Verbannung gewesen sein, dass er nicht bereit war, den Treueeid auf die Krone abzulegen.

Man bedenke dass **Christopher** Marlowe's Vater im Juni 1605 gestorben war.

4 ▹Auch in »**The Puritan, or the Widdow of Watling Street**« (heute Thomas Middleton[440] zugeschrieben, zuvor Marston [Tucker Brooke]) werden autobiografische Anspielungen sichtbar, z.B. in den Personen Master Edmonds oder »Schollar George Pye-bord«, zur Familie und zum Tod von Marlowe's Vater [John Marlowe †1605] etc.)

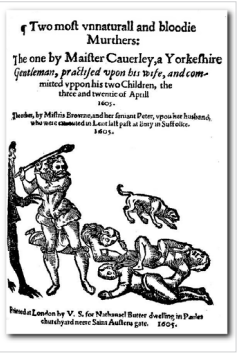
> *»Extremity is Touch-stone unto wit« (…)»I beseech you* ***conceale me sir, I ame undone else, I have the Maske here****« (…) »I told them there was a device for a Maske drawn int't, and that (but for their interception,) I was going to a Gentleman to receive my reward for it« (…) »I can call myself a beggar both in Greek and Latin «(…)…»I was expelled the University onely for stealing a cheese out of Jesus Colledge«*[441] *(…)» hot-naile is the true embleme of a beggars shoe-soale «* usw. …

5 ▹»**A Yorkshire Tragedy**« wurde zu Lebzeiten Shakespeare's (1608) mit seinem Namen auf der Titelseite gedruckt, (Bild S.629), von Shakespeare's Schauspieltruppe »The Kings Men« aufgeführt, und dennoch heute nicht als ***sein*** Werk anerkannt, obwohl schon Alfred Neubner 1907 analysierte[442]**:**

> »Die innere Beschaffenheit der »Yorkshire Tragödie« spricht in allen Einzelheiten für die Autorschaft Shakespeare's, sodass Alex.Dyce meinte, sie habe mehr Anspruch auf Anerkennung als der Titus Andronikus. Schlegel, der frühe deutsche Übersetzer Shakespeare's, einer der gründlichsten Kenner dieses Dichters, behauptete mit Recht, dass dieses Drama zu den reifsten und vortrefflichsten Werken [Shakespeare's] gehöre.«

Im Gegensatz zu August Wilhelm Schlegel ist für Experten heute die Evidenz des Namens »Shakespeare« auf der Titelseite von »A Yorkshire Tragedy[443]« ohne Bedeutung. Sie ordnen es Thomas Middleton (einige auch Thomas Heywood oder George Wilkins - S.S.416) zu.

Das Stück basierte auf einem zeitnahen Kriminalfall eines Aristokraten Walter Calverley aus der nordenglischen Grafschaft Yorkshire, der zwei seiner Söhne tötete (April 1605). Kurz nach diesem Ereignis erschien ein Prosatext eines anonymen Autors (s. Faksimile »**The most unnaturall and bloodie Murthers:** *The one by Maister Caverley, a Yorkshire Gentleman, practised upon his wife, and committed upon his two Children, the three and twentie of Aprill* **1605**.«*)*, der eindeutige Parallelen zu »*A Yorkshire Tragedy* (1608)«


¶ Two moſt vnnaturall and bloodie Murthers:
The one by Maiſter Cauerley, a Yorkeſhire Gentleman, practiſed vpon his wife, and committed vppon his two Children, the three and twentie of Aprill 1605.
Printed at London by V. S. for Nathaniel Butter dwelling in Paules churchyard neere Saint Auſtens gate. 1605.

Prosatext (1605) eines anonymen Autors über die Tragödie von Yorkshire, die sich kurz zuvor ereignet hatte

440 (W. Dunkel)

441 Corpus Christi College, Marlowe's Universitätsaufenthalt 1580-1586

442 Alfred Neubner(1907) Online http://archive.org/stream/missachteteshako1neubgoog#page/n7/mode/2up

443 Die Tragödie von Yorkshire Online: http://archive.org/stream/yorkshiretragedy00shakuoft#page/4/mode/2up

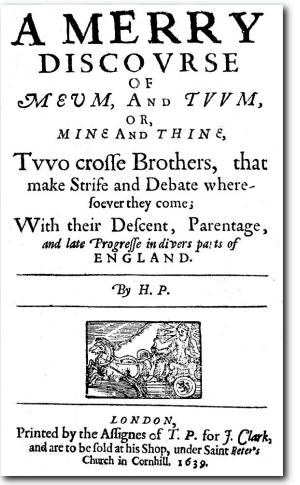
mit poetisch »fiktiven« Anteilen aufwies. Die Frage, ob Shakespeare als Autor der »Yorkshire Tragödie« nicht in Betracht gezogen wurde, da er sonst des Plagiats jenes anonymen Autors hätte bezichtigt werden müssen, erübrigt sich, wenn man begreift, dass beide Texte, der Prosatext (1605) und die Tragödie (1608) von dem gleichen Autor geschrieben worden sein müssen: der Prosatext als Vorstufe oder Übung vor der Umsetzung in eine dramatisierte Fassung[444].

Hinter dem vordergründigen Kriminalfall verbirgt sich die Metapher von Marlowe's Schicksal**:** das Motiv seiner Tragödie, die ihn in den »Abgrund« stürzen (»*ruinous man, the desolation of his house, the* ***blot upon his predecessors honored name:*** *That man is neerest blame, that ist past shame*«) und zum Mörder seiner Kinder werden ließ, glaubt man gleichnishaft darin zu erkennen, dass er seine Kinder nicht dem Elend (s)eines eigenen Schicksals (Parabel zu Marlowe) ausliefern wollte und sie deshalb tötete. Der Dichter teilt sich - entsprechend seiner eigenen Situation- allegorisch in **zwei Identitäten (**als 2 Brüder)**:** in einen Bruder, der wegen seiner Schande ausgelöscht wurde und den anderen Bruder, einen „Gelehrten der Universität", der für seinen zum Tode verurteilten Bruder »entschädigend« inhaftiert wurde. Das Stück endet als »autobiografische« Parabel mit dieser schicksalhaften Spaltung:

The brothers **: *one*** *in bond lies overthrowne*
This*, on a deadlier execution.*

Die Parabel von den 2 verwandten Identitäten in der Gestalt von Brüdern erinnert an die Parabel der "eineiigen" Zwillingsbrüder in **Henry Peachams** !**A Merry Discourse of MEUM and TUUM, ore Mine and Thine** (1639).

Viele Epigramme und Elogen über Poeten der Shakespeare Zeit, in denen Poeten herausgehoben wurden, wurden von anonymen oder heute unbekannten Personen geschrieben (z.B.»Wits recreation«), die sich auffallend mit den »besungenen« Poeten parallelisierten , als ob sie zueinander gehörten und sich mit der Differenzierung von »Mein« und »Dein« gegenüberstellten .


A MERRY
DISCOVRSE
OF
MEVM, AND *TVVM,*
OR,
MINE AND *THINE,*
Tvvo crosse Brothers, that make Strife and Debate where-soever they come;
With their Descent, Parentage, *and late Progresse in divers parts of* ENGLAND.
By H. P.
LONDON,
Printed by the Assignes of *I. P.* for *J. Clark,* and are to be sold at his Shop, under Saint *Peter's* Church in Cornhill. *1639.*

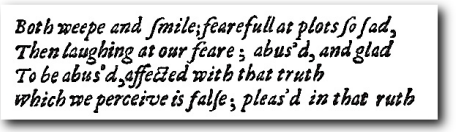
(In diesem Buch zitierte Beispiele
▹ **William Basse** Elegie I,Strophe 36 S.525
▹ **John Davies** A Harpe, S.529 -S.599
▹ John Weever über **Michael Drayton** S.609

444 Parallelen einer solchen Situation wie für »Wilkins«, »Heywood«,»G. Fletcher«, »Warner« S.333 für Thomas Lodge dargestellt .

12. Schlussbetrachtungen

» The incredible truth«...»..affected with that truth which we perceive is false «

In diesem Buch wird mit hoher Plausibilität und Gewissheit die These entwickelt und erläutert, dass das »bizarre«, jahrhunderte alte Shakespeare-Autorschaftsproblem lösbar wird, wenn man akzeptiert, dass Christopher Marlowe nicht bei einer vermeintlichen »Wirtshaus-schlägerei« zu Tode kam, sondern wegen akuter Lebensbedrohung am 30.Mai 1593 seinen Tod vortäuschen musste und unter Aufgabe seines Namens und seiner Identität weiterlebte. Die Lösung wurde nicht primär dadurch erreicht, dass noch unbekannte Fakten aufgefunden und dem bestehenden Wissensgerüst zugefügt wurden, sondern dadurch, dass vernachlässigte oder unerkennbare Fakten durch Öffnen eines bisher verschlossenen Fensters einen neuen Ausblick ermöglichten, der die Unzahl von Ungereimtheiten der Autorschaft Shakspeare's beiseite räumen kann**.** Die Wahrheit erschließt sich erst, wenn man bereit ist, »Enthüllungen des verhüllten« Autors der Werke Shakespeare's wahr- und ernst zu nehmen. Ein Beispiel :
Nur 9 Jahre nach Erscheinen der First Folio (1623) bringt in der »**Second Folio**«**(1632)**, ein nicht identifizierbarer **J.M.S.** (Indiz 9, S.458f), [am ehesten der Autor selbst] in einem neu hinzugefügten Eingangsgedicht[445] jene bedrückenden Machenschaften (»*plots so sad*«) zur Sprache, die die Menschen zu ihrer eigenen Beruhigung fehlleiten sollten (»*abused and glad to be abused*«), (vor)eingenommen von einer »wahrgenommenen« Wahrheit, die falsch ist (»*affected with that truth which we perceive is false*«)**:**.


Both weepe and ſmile; fearefull at plots ſo ſad,
Then laughing at our feare; abus'd, and glad
To be abus'd, affected with that truth
Which we perceive is falſe; pleas'd in that ruth

Ausschnitt aus dem 77 zeiligen Einleitungsgedicht »On Worthy Master Shakespeare and his Poems« (Faksimile, »**Second Folio**«, 1632) von J.M.S.[am ehesten der Autor selbst]

Welche Wahrheit nehmen wir falsch wahr? Es gab nur ein Dichtergenie in seiner Zeit. Es hieß bis zu seinem 30. Lebensjahr (1593) Christopher Marlowe**:** Aufgrund lebensbedrohlicher Anschuldigungen von Hochverrat und Häresie war es ab Juni 1593 zur Vortäuschung seines Todes und zur Aufgabe seines Namens gezwungen. Seine Lebensrettung und die Fortsetzung seiner literarischen Tätigkeit unter Pseudonymen einschließlich dem Dramatikerpseudonym William Shakespeare war von Seiten der Krone an die immerwährende Aufgabe seiner Identität gekoppelt.

445»On Worthy Master William Shakespeare and his Poems«[Der skeptische Leser wird fragen,warum hier von »Master« und »Poems« die Rede ist,und nicht von »Poet« und »Plays«.]

Das Pseudonym »Shakespeare« für den Theaterdichter wurde in den ersten 2 Jahrzehnten [neben anderen Pseudonymen!] auserkoren, da sich in London ein gleich alter William Shakspere (bereit)fand, durch Maskierung mit seinem Namen ein erhöhtes Maß an Sicherheit zu geben und das Komplott zu tarnen. Marlowe schrieb in seiner »zweiten« anonymen Existenz ab 1593, für mehr als fünf Jahrzehnte keineswegs nur unter dem Dramatikerpseudonym »Shake(-)speare« sondern unter zahlreichen wechselnden Namen, Initialen und Pseudonymen. Diese »Wahrheit« muss unweigerlich für falsch oder unglaubwürdig gehalten werden. Als anonymer Dichter[446] hat er in »Wits Bedlam« seine bittere Einsicht in dem Epigramm 221 »**Against telling the incredible truths**« in die Schlusszeilen gekleidet, dass man zuweilen manche Wahrheiten lieber unerzählt lasse, da man sie ohnehin nicht glauben könne und nur zum Lügner gestempelt würde**:**

Then better leaue (ſometimes) ſome Truths vntold
Leaſt ſome men ſhould true men for lyers hold.

aus »**Wits Bedlam**« (1617 - Faksimile des Buchtitels s.Seite 118)

Die bis heute nicht fassbaren Wahrheiten (»*incredible truths*«[447]) können wohl nur allmählich und stufenweise annehmbar werden: ihre Einsicht ist jedoch notwendig, wenn man in die Lage versetzt werden möchte, die zahllosen Rätsel der Autorschaftsdebatte samt der dubiosen Ko-Autorschaftsproblematik zu begreifen. Die unfassbare Wahrheit lässt zugleich erahnen, warum es einer weltweit so geballten kollektiven Intelligenz so spät und nur mühevoll gelingen konnte, dem Autorschaftsrätsel (einer »*clandestine operation*«) allmählich näher zu kommen.

Eine große Zahl von Bewunderern der Werke Shakespeare's kam zwar früh zu der gefühlsmäßigen Einsicht, dass Shakspere aus Stratford nicht der Verfasser der Werke Shakespeare's gewesen sein könne. Diese Intuition allein führte aber nicht zu einer befriedigenden rationalen Lösung**:** So konnte sich das bis heute geltende Dogma Sha**k**spere = Sha**ke**speare halten. Den plausibelsten, akzeptierbaren Kandidaten standen zu viele unüberwindliche Argumente entgegen**:** Francis Bacon war ein begnadeter Jurist, Philosoph und Politiker, aber kein dramatischer Poet. Edward de Vere, Earl of Oxford schrieb Verse und entstammte dem Hochadel. Sein Umfeld spielt in verschiedenen Shakespeare-Stücken eine signifikante Rolle, aber er starb zu früh (1604) und war kein dramatischer Poet. Marlowe war zwar das poetische und dramatische Genie schlechthin, aber er starb »amtlich« noch früher (1593), erstochen, gescheitert an den Folgen seines »aussergewöhnlichen, hyperdy-

446 Experten vermuten John Davies, (als Marlowe erkennbar: »*in Tarquins sight, they say...cut in two*«)
447 Wortspiel : »unglaublich« versus »unglaubhaft«

namischen« Talents.

Die Anerkenntnis des »Genius« von Marlowe hat sich bis zum heutigen Tage stetig erhärtet, nicht aber die Anerkenntnis, dass er nur zum Schein zu Tode kam und ihm ***nach*** seinem vermeintlichen »Tod« ein noch genialerer, gleich alter Shakspere nahtlos folgte. Marlowe, der zu Lebzeiten berühmte Dichter und »Superstar« des Londoner Theaters hatte ab Juni 1593 als ausgelöscht zu gelten, nicht aber seine jeden Rahmen sprengende literarische Dynamik und Leistungskraft. Sein Talent sollte und konnte weiterwirken, weil im Rahmen einer lebensrettenden »genialischen« Täuschungsaktion durch die Krone mit konzeptueller Hilfe des Dichters das Pseudonym Shakespeare von einer real existierenden Person (Shakspere) entlehnt und später mit ihr verschmolzen wurde. Hierdurch gelang eine »nachhaltige« Versiegelung des Komplotts der Lebensrettung des wahren Autors der Theaterstücke. Man würde diese Aktion nach unserem heutigen Sprachgebrauch als eine verdeckte Operation (»covert false flag operation«) von Seiten des Staates bezeichnen.

Wenn Shakespeare in seinen Werken Personen mit beziehungsreichen Namen[448] auftreten lässt, hinter denen er sich verbirgt, so können biografische Bezüge erst erkennbar werden, wenn man voraussetzt, dass Marlowe im Lauf seines zweiten »posthumen« Lebens von mehr als fünf Jahrzehnten seine literarischen Werke unter Decknamen drucken ließ, und andererseits – aus Sicherheitsgründen – die Pseudonyme häufig wechselte und sich mit verschiedensten Namen, Initialen und Abkürzungen tarnte. Es bleibt die Frage, wie es dazu kommen konnte, dass den meisten Shakespeare Experten über Jahrhunderte kaum Zweifel an der literarischen Authentizität zahlreicher dieser Personen aufkam. Lag es daran, dass das Nicht-Zulassen eines Zweifels an Shakspere aus Stratford folgerichtig auch einen Zweifel an »nachgeordneten Autoren und Schriftstellern« bereits aus Gründen der eigenen Glaubwürdigkeit nicht zuließ?

Das Verhängnis - analog zum gesamten Autorschaftsproblem - bestand darin, dass man jener Vortäuschung »literarischer« Namen und Initialen auf den Leim gehen musste. Man schenkte ihnen mit einem zwangsläufigen, »inhärenten Automatismus« mehr Vertrauen als den Inhalten der geistigen Schöpfungen des jeweiligen vermeintlichen Autors. Da man von einem Dichter Shakespeare fast nur

448 Bezeichnungen und Namen, hinter denen sich der Dichter **literarisch** verbarg**:** (Auswahl, alphabetisch)**:** Achilles, Ajax, Ambrosius, Anthony, Aretin, Ariost, Arisbas, Arthur, Astrophil, Autolicus, Bastard, Begger, Caduceus, Capucius, Cassius, Caterpiller, Christopher, Christ, Cleanthes, Clermont, Clown, Cobler, Colin, Coriat, Costard, Daphnis, Eagle, Edgar, Faustus, Ganymed, Hamlet, Hermaphrodite, Hero, Holofernes, Launce, Leander, Lodowick, Luscus, Machiavell, Meliboeus, Mercur, No-body, Nightingale, Ödipus, Orpheus, Owle, Paris, Parthenophil, Pedlar, Phäton, Philochasander, Philomel, Phoebus, Posthumus, Prodigal, Prospero, Proteus, Roget, Rufus, Shepheard, Simon, Solomon, Swallow, Swan, Tarquin, Tasso, Tidero, Tinker, Tom, Ulysses, Vulcan, Wit, Whale und andere

die literarische Gattung des Dramas kannte, konnte man zu anderen Gattungen (S.643f) keine entsprechenden Vergleichsmaßstäbe heranziehen. Die reichhaltigen und vielschichtigen Inhalte so vieler »vermeintlich eigenständiger« Autoren wurden kaum herangezogen und analysiert, da zu Ihnen kein tiefergehender Bezug hergestellt werden konnte.

Die Zahl derer, die sich heute in den Medien, Feuilletons oder Universitäten mit Shakespeare beschäftigen, ist beträchtlich. Sie haben zumeist wenig Wissen vom mächtigen literarischen Umfeld Shakespeare's. Von Laien werden sie nicht nur als Shakespeare-, sondern auch als *Autorschaftsexperten* wahrgenommen. Letzteres sind sie in der grossen Mehrheit aber nicht. Die Zahl kompetenter, wissenschaftlich ausgewiesener Autorschaftsexperten ist heute gering, sie tendiert gegen Null. Dies dürfte damit zusammenhängen, dass für die Wissenschaft das Problem der Shakespeare-Autorschaft de facto nicht (mehr) existiert. Die Elite der Wissenschaftler hat sich von diesem Thema seit Jahrzehnten gänzlich abgewendet, da mit ihm keine (akademischen) Meriten mehr gewonnen werden konnten. Der Vorsitzende der Deutschen Shakespeare Gesellschaft und Ordinarius für Anglistik Tobias Döring (München) gab am 8.11.2011 im »Darmstädter Echo« auf die Frage, ob er denn nie daran gezweifelt habe, dass der Mann aus Stratford auch der Autor von Shakespeare's Werken war, zur Antwort**:**

> »Warum sollte ich? Es gibt keinerlei Grund, der Fülle von Aussagen und Zeugnissen, die wir von seiner Autorschaft haben, nicht zu trauen. «

Der verhängnisvolle »Teufelskreis« eines gedanklichen Zirkelschlusses (»..er ist doch durch seine Zeitgenossen verbürgt«[449], Leitlinie der Shakespeare Instanzen in Deutschland) hat erst den eigentlichen fatalen »Circulus vitiosus« bewirkt**:** Wer keinen Zweifel an einer Sache hegt[450], wird ihn nicht zum Thema seiner wissenschaftlichen Untersuchungen machen**:** Die resultierende, abnehmende Thematisierung vermindert wiederum den Zweifel, und so fort**.** Beide Faktoren haben sich mit der Zeit unheilvoll und stetig verstärkt .

Wahrscheinlichkeiten

Die Ausführungen des Buches machten deutlich, dass entscheidende Prämissen, Voraussetzungen und Merkmale für eine Autorschaft von William Shakspere zwar nicht gegeben sind, dass aber die Person aus Stratford als Autor dennoch von Experten nie ernsthaft in Zweifel gezogen wurde. Diese »Irrationalität« soll noch einmal methodisch an wenigen »Tatsachen« beispielhaft reflektiert werden**:**

▹ 1)Nicht-Überlappung (Zeittafel s.S.34)**:**

449 Im Klartext: .... durch seine pseudonymen Vertreter und deren Zeugnisse

Die gleich altrigen Shakspere und Marlowe sind sich in London nie nachweislich begegnet. Marlowe, der eine 10- bis 15-jährige künstlerische Entwicklungsphase hinter sich hatte, wurde im Juni 1593 nach seiner vermeintlichen »Tötung« übergangslos von Shakspere abgelöst, der mit seinem Erstlingswerk "Venus und Adonis" bereits auf der vollen Höhe seines Könnens angelangt war. Beide überlappten sich in ihrer schöpferisch-literarischen Aktivität keinen Tag.

▹ 2)Bildung (Details s.S.44ff.)**:**
Das »Universalgenie« Shakespeare hat seine universelle Bildung einschließlich der absoluten Beherrschung von mindestens sechs Sprachen in dem 1500-Seelen-Ort Stratford in einer Provinz-Schule mit einem Lehrer erworben.

▹ 3)Aristokratie (Details s.S.54ff.)**:**
Fast alle Stücke Shakespeare's spielen sich im Kreis der Aristokratie ab. Sie bieten intime Einblicke in die englische und europäische höfische Oberschicht – Shakspere hat sich nach bisheriger Kenntnis keinen Tag in höfischen Kreisen aufgehalten.

▹ 4)Testament (Details S.639ff.)**:**
Shakspere verfasste vor seinem Tod ein dreiseitiges Testament und erwähnt und hinterlässt darin keinerlei »***literarische***« Zeugnisse oder Vermächtnisse.

Diese kleine exemplarische Liste möge als Ausgangspunkt folgender Überlegungen dienen**:** Es ist wissenschaftlich einleuchtend, dass sich die Wahrscheinlichkeit von Ereignissen nicht mathematisch fassen sondern nur abschätzen lässt. Zentrale Gesichtspunkte können nur Wissen, Erfahrung und Intuition sein. Der Bayes'sche Wahrscheinlichkeitsbegriff[451] interpretiert Wahrscheinlichkeit als Grad persönlicher Überzeugung (»*degree of belief*«)**:** Er wird verwendet, um die Plausibilität einer Aussage im Licht sich ändernder Erkenntnisse zu bemessen und beruht auf einer »vernünftigen Einschätzung« (»*rational belief*«) als eine Verallgemeinerung, wie man sie von Wettstrategien her kennt. Es wird – vorgegeben eine Summe von Fakten, Informationen und Daten – eine Antwort auf die Frage gesucht, wie hoch man auf die Richtigkeit einer (Ein)schätzung wetten, das heißt, welche »Odds« man geben würde. Solch ein Chancen- oder Quotenverhältnis (»Odds Ratio«) ist eine statistische Maßzahl, die etwas über die Stärke eines Zusammenhangs zwischen zwei Merkmalen, die miteinander verglichen werden, aussagt.

Bei dem Jahrhunderte alten Dogma »Sha**k**spere = Sha**ke**speare« geht es darum, abzuschätzen, wie weit die Theorie, dass Shakspere *nicht* Shakespeare war, die richtige Hypothese ist. Dies kann geschehen, indem man Schätzungen einzelner Wahrscheinlichkeiten, die für eine Nicht-Identität sprechen, gewisse numerische Schätzwerte zuordnet und am Ende aus mehreren Einzelwahrscheinlichkeiten eine Schätzung der Gesamtwahrscheinlichkeit vornimmt, indem man – mathematisch korrekt! – die geschätzten Einzelwahrscheinlichkeiten miteinander multipliziert. - Betrachten wir entsprechend noch einmal die zuvor beispielhaft genannten vier Fakten auf der Basis einer eher niedrigen, konservativen Schätzung**:**

[451] Nach dem englischen Mathematiker Thomas Bayes (1702–1761).

◁ 1)Nicht-Überlappung:

geschätzte Wahrscheinlichkeit, dass sich zwei gleichalte, in London lebende Dichter (Marlowe und Shakspere) in ihrer literarischen Aktivität keinen Tag überlappten: 1: 100 000[452]

◁ 2)Bildung:

geschätzte Wahrscheinlichkeit, dass die Universalbildung Shakespeare's nicht dem Schulwissen aus Stratford entstammt sein kann: 1: 100 000

◁ 3)Aristokratie:

geschätzte Wahrscheinlichkeit, dass sich Shakspere niemals in höfischen Kreisen aufgehalten haben kann: 1: 100 000

◁ 4)Testament:

geschätzte Wahrscheinlichkeit, dass Shakspere kein "literarisches" Vermächtnis samt schriftlichen Zeugnissen in seinem Testament hinterließ: 1: 100 000

Anhand dieser vier Einzelwahrscheinlichkeiten ergäbe sich die [extrem niedrige] Gesamtwahrscheinlichkeit von 1: 10 000 000 000 000 000 000 (10^{20}), dass Shakspere mit Shakespeare identisch war: Es muss also eine andere Person die Werke Shakespeare's geschrieben haben. Hierbei ist aber nicht berücksichtigt, dass man viele Hunderte weiterer, ähnlich mächtiger Einzelwahrscheinlichkeiten, wie sie in diesem Buch zusammengetragen wurden, in die Gesamtrechnung integrieren müsste, sodass am Ende eine astronomische Gesamtwahrscheinlichkeit für die Theorie herauskäme, dass Shakspere und Shakespeare nicht dieselbe Person gewesen sein können. Sie überträfe wahrscheinlich das positive Ergebnis eines DNA-Tests. Danach kann die **Nicht-Identitätshypothese** als bewiesen betrachtet werden.

Dies ficht Literaturwissenschaftler allerdings kaum an. Derartige »wissenschaftliche« Methoden und Standards sind ihnen oft nicht bekannt oder sie werden nicht berücksichtigt. Es gibt aber kaum ein anderes wissenschaftliches Verfahren, um Wahrscheinlichkeiten als Sicherheit in der persönlichen Einschätzung eines Sachverhaltes »objektiv« zu interpretieren. Aus wissenschaftlicher Sicht ist es schwer nachvollziehbar, warum der These, dass Shakspere und Shakespeare nicht identisch gewesen sein können, kein größerer Raum eingeräumt wurde.

Logische Irrtümer

▷Der Zirkelschluss

Viele, die Shakspere als Autor des Werkekanons von Shakespeare nicht in Zweifel zu ziehen vermögen, unterliegen einem in der Autorschaftsdebatte durchweg beobachteten »logischen« Trugschluss. Dieser besteht in einem Zirkelschluss (»*circular reasoning*«), der zustande kommt, wenn in einer zu beweisenden Behauptung das zu Beweisende bereits enthalten ist und somit eine Prämisse zur Folgerung wird, die

[452] Das heißt: Auf 100 000 Ereignisse träfe dieses Ergebnis einmal zu.

Liste[Auswahl] zeitgenössischer Schriftsteller[1] (zwischen 1580-1640)

»( )« : In der Literatur als Shakspere-Kandidaten verhandelt

»[**grau**]« : In diesem Buch als Pseudonyme von Marlowe/Shakespeare diskutiert oder erwogen.•••

••• **A:** Thomas Adams, Edward Aggas, Matheo Aleman, William (Alexander), Edward Allen, Robert Allott, Lancelot {John?} (Andrewes), Oliver Almond, Anonymous /Ignoto, Martin Aray, Robert Armin, Archie{bald} Armstrong, Roger Ascham, Robert Ashley, Robert Aylett ••• **B:** Francis (Bacon), William Bacster, Thomas Bancroft, John{William?} Barclay, , Willam Barksted, William Barley, Barnabe ([Barnes]), Richard ([Barnfield]), Robert Barret, Lordling {Lodowick?} Barr{e}y, William [Basse], Thomas [Bastard], John Bate, William Bathe, Thomas Be**,** Francis{+John}[Beaumont], Thomas [Beedome], Thomas Bell, John Benson, Richard Bernard, Matthieu Beroald, Charles {William?} [Best], John [Bodenham], Edmund Bolton, John Boys, John Bradford, Thomas Bradley, Thomas Bradshaw, Samuel [Brandon], Richard [Brathwaite], Nicholas [Breton], Timothie Bright, Richard [Brome], Christopher Brooke, Hugh {Richard} Broughton, William [Browne], Lodowick [Bryskett], George Buc{k}, Edward Buckler, Samuel Buggs, Robert{Willam?} (Burton), Charles Butler, Nicholas Byfield, ••• **C:** Thomas Campion, Thomas {Richard} [Carew], George Carleton, Ralph Carr, Elisabeth Cary, Thomas Cartwright, Isaac Causabon, John Case, Robert Cawdr{a}y, John Chalkhill, John Chamber, George [Chapman], Bartholomew Chappell, Bartholomew Chappel, Robert [Chester], Henry Chettle, Henry Chillester, Thomas [Churchyard], Anthony [Chute], John [Clapham], Willam [Clarke], John Clavel, Giles Clayton, Robert Cleaver, John Cleveland, Peter [Colse], Anthony Colynet, Henry Constable, Thomas [Combe], Thomas Cooper, Anthony Copley, Richard {John Edward?}Corbet, Jeremy Corderoy, Thomas Corneille, William Cornwallis, Thomas Cory{i}ate, Richard Cosin, John [Cotgrave], Roger{Clement} Cotton, Alexander Craig, Ra{l}ph [Crane], Richard Crompton, Henry [Crosse], Thomas Culpeper, ••• **D:** Robert Daborn, Samuel ([Daniel]), John {William} [Davenant], John [Davies], Francis [Davison], Robert {Lancelot} Dawes, John {Angel?}[Day], Thomas ([Dekker]), Thomas Deloney, Arthur Dent, John [Dickenson], Kenelm Digby, John Dod, John (Donne), Anne Dowriche, Thomas Drant, Michael ([Drayton]), John Dunbar, Edward (Dyer),Jeremiah Dyke ••• **E:** John Earle, Thomas{Richard?} Edwards, John {Thomas} Eliot, William Est, Henri {Charles} Estienne, ••• **F:** Edward Fairfax, Thomas {Giles?} Farnaby, Owen Felltham, Dudley Fenner, William Fennor, Richard Ferris, Nathaniel Field, Theophilus Field, Jasper Fisher, Charles Fitz-Geffrey, Richard Flecknoe, Giles{Anthonie}John [(Fletcher)], John (Florio), Thomas [Floyd], John{Emanuel?}[Ford], Simon Forman, Edward Forset, Abraham [(Fraunce)], Thomas [Freeman], John Fregeuille, William Fulbeck, William Fulke, William Fulwood ••• **G:** William [Gager], Dunstan Gale, Samuel Gardiner, Robert Garnier, George Gascoigne, Robert Gentilis, Charles [Gibbon], Henry Glapthorne, William Goddard, Francis Godwin, Thomas [Goffe], Arthur Golding, Thomas{George?} Goodwin, Barnabe Googe, Stephen Gosson, Robert Greene, Richard Greenham, Edward Gresham, Fulke (Greville), Bartholomew ([Griffin]), Mathew Grove, Elizabeth Grymeston, Edward [Guilpin], ••• **H:** William Habington, Roger Hacket, Richard Hakluyt, Joseph {John} Hall, John [Harington], William Harrison, Gabriel Harvey, Richard Hasleton, Francis Hastings, , Robert Hayman, William Heale, John Heath, William Hemings, Robert [Herrick], Hervey of Kid-brooke, Peter Heylyn, Thomas ([Heywood]), John Higgins, Thomas Hill, Henry {Hugh?Philemon?} Holland, Francis Holyoake, Richard Hooker, Job Hortop, Anthony {John?} Hoskins James Howell, Juan Huarte, Francis [Hubert], William Hubbock, Thomas Hudson, John Hull, Alexander{Tobias?} Hume, William Hunnis, Leonard Hutten ••• **I:** Hugh Ince, ••• **J:** Henry Jacob, Richard James, William {John?} Jewell, Thomas Jones, William Jones, Richard Johnson, Ben Jonson, ••• **K:** William Kemp, Timothe Kendall, Henry King, Robert Kittowe, Thomas Kyd , Maurice Kyffin ••• **L:** John Lane, Aemilie Lanyer, William Leigh, William{Alexander} Leighton, John Leland, Nicholas Lesse, Christopher Lever, Lewis Lewkenor, Jaques[Le Doux], Richard Linche, Thomas [(Lodge)], Donald -Thomas? [Lupton], John Lydgate, John Lyly, ••• **M:** Lewis [Machin], Gerrard de Malynes, Roger (Manners), Gervase {Francis?} [Markham], Francis Marbury, John [Marston], Robert Mason, Philip [Massinger], Tobie ([Mathew]), Thomas [May], John May, John {Albrecht?} Mayer, Brian Melbancke, Francis [Meres], Thomas {Christopher} ([Middleton]), Peter Moffett, John Monipennie, Henry More, Miles Mosse, Philip Mournay, William [Muggins], Richard Mulcaster, Anthony (Munday), Christopher Muriell, ••• **N:** Thomas Nabbes, Thomas Nash, Robert Naunton, Giovanni Nenna, Henry (Neville), Thomas Newton, Richard Niccols, Samuel Nicholson, Anthony Nixon, John Norden, Thomas (North), Richard{William?} Nugent ••• **O:** Christopher Ocland, John Ogle, Thomas [Overbury], John {Thomas} [Owen], Lewis Owen ••• **P:** Samuel Page, John {Henry?} Paget, Thomas Palfreyman, Claude Paradin, Martin{Robert}Parker, Robert Parsons, Henry Parrot, Simon Patericke, Thomas Paynell, Henry [Peacham], George (Peele), William Percy, Willam{Samuel?} Perkins, Bonaventure Des Periers, Bonaventure Des Periers, Robert Peterson, Henry [Petowe], William Phiston, Thomas Pie, Hugh Plat, Thomas Playfere, Henry (Porter), Thomas [Powell], Thomas Preston, Daniel Price, Robert [Pricke{t}], Thomas Proctor, Samuel Purchas, George [Puttenham], ••• **Q:** Francis {+John}[Quarles], Walter Quin ••• **R:** Thomas [Randolph], Willam Rankins, Gamaliell Ratsey, William Rawley, Thomas{John?} Rawlins, John {Henry/Edward?} Reynolds, Barnabe Riche, Samuel Rid, John Rider, John Roberts {of Weston}, John Rhodes, Henry Robarts, William Roe, Thomas{Richard?} [Rogers], Fernando Rojas, Robert Rollock, John Rolte, Francis Rous, David Rowland, William Rowley, Samuel Rowl[ands]ey, Mathew Royd{e}on, Anthony Rudd, Edmund Rudierde ••• **S:** Francis Sabie, William Sampson, George Sandy{i,e}s, Penuen [Sands], Hugh Sanford, Josef Scaliger, Anthony Scoloker, John Selde{o}n, Roger Sharpe, Edward Sharpham, Thomas [Shelton], James {Anthony?} (Shirley), John Skelton, John Skinner, William Slatyer, Edward Smith, Thomas Smith, William [Smith], Wentworth (Smith), Charles [Sore)], Robert [Southwell)], John Speed, Rachel Speght, Edmund Spenser, Richard [Stanyhurst], John Stephens, William {Samuel}Stone, Mathew Stoneham, Thomas Storer, Johannes Stradding, William Stro{a}de, Phillip Stubbes, John Suckling, Richard Surph{f}let, Josua [Sylvester], ••• **T:** Robert Tailor, Richard [Tarlton], John Tatham, John [Taylor], Thomas Thymme, Francis Thynne, Robert [Tofte], Thomas Tomkis, Antonio de Torquemeda, Cyril [Tourneur], Aurelian Townshend. George Tubervile, Thomas Tuke, Thomas Tusser, Daniel Tuvi{e}ll ••• **U:** John Udall, ••• **V:** William {Rowland?} Vaughan, Richard Verstegan, John {Thomas?} Vicars, ••• **W:** Ferdinando Walker, Thomas Walkington, Thomas Walkley, Arthur{William}Warren, William ([Warner]), James Wats, Thomas [Watson], William [Webbe], John (Webster), John ([Weever]), Richard West, William Westerman, Edward Weston, John Wheeler, George Whetstone, William Whitaker, Geoffrey [Whitney], George [Wilkins], Andrew Willet, Roger Willams, William Willymat, Robert ([Wilson]), Thomas Wilson, Anthony {John} Wingfield, George [Wither], Richard Witt, Anthony Wotton, Peter [Woodhouse], William Worship, Matthew Wren, Leonard/Thomas{Edward/Abraham [Wright], Mary Wroth, Thomas Wyatt, T.W. ••• **Y:** Robert Yarington, Bartholomew Yong, Richard Younge

sich aus sich selbst ableitet.

Beispiele**:** Sha**ke**speare[453] eignete Henry Wriothesly, dem Earl of Southampton sein Versepos »Lucrece« zu **:** Somit war Southampton der Patron von Sha**k**spere[454]. Das Konstrukt einer Identität zwischen einem Dichter und der Person aus Stratford wird vorausgesetzt oder von vorneherein angenommen, obwohl dieses ja auf dem Prüfstand steht. Eine Annahme wird als nicht mehr zu begründender Ausgangspunkt dargestellt. Solche Zirkelschlüsse wurden in der Autorschaftsdebatte im Übermass verwendet**:** Shakespeare's umfassende Bildung setzt beispielsweise voraus, dass er die Schule in Stratford besucht haben muss. Es gibt aber keinen Beweis, dass Shakspere aus Straford je die Schule besucht hat, noch dass er flüssig schreiben konnte. Eine auf dem Prüfstand stehende Frage wird von vorneherein als gesichert, weil »erklärungsnotwendig«, vorausgesetzt.

Marlowe/alias Shakespeare muss um die Mechanismen solch unentrinnbarer Täuschbarkeiten (z.B. bei »Was Ihr wollt« Indiz9, s.S.458) tiefer Bescheid gewusst haben, als jeder andere, deshalb das »unübersteigbare Hindernis« der Maskierung mittels eines Dichterpseudonyms anhand einer realen, namensgleichen Person. Rückschlüsse bei vielen, vermeintlich literarischen Zeitgenossen Shakespeare's auf ihre Biografie haben Experten weitestgehend aus deren literarischen Werken gezogen, da unabhängige biografische Daten nicht existierten. Auch dieser »Zirkelschluss« musste (bei Unkenntnis der Verschleierungsstrategie von Marlowe) zwangsläufig zu biografischen Fehleinschätzungen führen. Oft nachträglich ermittelte und zugeordnete Namen- oder Personendaten (aus Kirchenregistern) ließen sich nur mit grossem Zwang vermeintlichen Schriftstellern zuordnen. (beispielsweise Thomas Bastard, John Bodenham, Peter Colse, William Basse, John Davies, Bartholomew Griffin, Thomas Freeman, Edward Guilpin, Hubert Francis, John Marston, Francis Davison etc.). Wenn ein »John Davies« über Shake-speare und dessen besten Freund »No-body« zwei zusammenhängende Epigramme schreibt, ist offenbar durch nichts mehr zurückführbar, dass bereits der Autor selbst unter dem Pseudonym Davies sich in seiner Zerteiltheit dargestellt hat. (Shakespeare, No-body und Some-body, Details s.S.90ff)

Das unüberwindbare Paradox: Die Zahl der Kandidaten ist Folge und nicht Ursache des Problems.

Die übergroße Zahl vermeintlicher Kandidaten für Shakespeare hat die Autorschaftsdebatte früh unglaubwürdig erscheinen lassen und in Misskredit gebracht. Stanley Wells, Shakspeare Experte und langjähriger Vorsitzender des »Shakespea-Birthplace Trusts« brachte dies in einem Interview mit dem Schweizer Fernsehen 2009 auf den Punkt:

453 Der Verfasser des Werkekanons
454 Der Mann aus Stratford

»The very idea that so many people have been suggested as the author of Shakespeare's works in itself to me is enough to show that it is a mad idea, it's just crazy !«

Die Kandidatenvielfalt war aber nicht Folge der Debatte sondern paradoxerweise ihre Ursache. Dass in einer umschriebenen Zeit so viele Namen, Personen oder Initialen als Kandidaten Shakespeare's in Frage kommen konnten, die alle an das »Ausnahme«-Niveau Shakespeare's herangereicht haben sollen, wirkt beim ersten Anschein absurd. Die so überreichlichen »literarischen« Zeitgenossen innerhalb eines halben Jahrhunderts in London rührten aber weniger - wie allgemein angenommen- von dem blühenden literarischen Zeitalter Englands, sondern daher, dass sich das verborgene Dichtergenie mit übermässig vielen Pseudonymen tarnte. Der Name »Shakespeare« als einer dieser Namen war ihm primär als Erlaubnis zur Fortsetzung seiner Dramatikerkarriere von der Krone aufoktroyiert worden.

Bei vielen zeitgenössischen Autoren (wie in Kapitel 11 entwickelt) lassen sich zu Marlowe/Shakespeare inhaltlich, thematisch oder biografisch gewichtigere Verbindungen herstellen als zu weitgehend unbekannten »vermeintlichen« Dichterpersönlichkeiten[455] mit vermeintlich enzyklopädisch gesicherten, aber spekulativen biografischen Herkunftsdaten. Als Paradebeispiele seien herausgehoben**:** Richard Barnfield (S.S.500ff), Francis Meres (S.S.510f), Nicholas Breton (S.643ff), John Bodenham S.S.510ff), William Basse (S.S.516ff), George Puttenham (S.S.40), Michael Drayton (S.S.607ff), John Davies (S.S.598ff), George Wither (S.S.589ff), John Weever (S.S.98), John Marston[456](S.S.102), George Chapman (S.641ff), Thomas Heywood (s.S.601ff), Thomas Randolph (S.S.619f) John Quarles (S.S.305), John Taylor(S..594) u.a. .

Eine ungewöhnlich grosse Liste zeitgenössischer Schriftsteller[457]

Zeitnah zu Shakespeare - zwischen 1585-1645[458]- existierten sehr viele Autoren und Autornamen mit einem breiten Spektrum von Werken (s.Liste zeitgenössischer Schriftsteller, S.**S.636**), unter denen der dynamischste und profundeste aller Autoren, Shakespeare nicht entsprechend abgebildet ist.

Bereits in „**Polimanteia**“ **1595** hatte der Autor, der als Pseudonym Marlowe's/ Shakespeare's erkannt wurde (S.S.475ff), verdeckt durchblicken lassen, unter welchen Pseudonymen er schrieb, (»*Let them,...**yet suffer,** to be gentlemanlike qualified*«,

455 Die vermeintlich mächtige Wirkung Shakespeare's auf zeitgenössische Dramatiker ist früh beschrieben worden (s.Emil Koeppel 1905) http://www.archive.org/stream/studienbershakeookoepgoog#page/n7/mode/2up

456 Auf die komplexe Problematik der Autorschaft und Authentizität zahlreicher Werke John Marstons wird in diesem Buch nicht eingegangen.

457 Ebda

458 Ihre Werke« sind fast durchweg im Online Datenarchiv,»EEBO«**:** Early English Books Online als Faksimile lesbar

»***They are able to sing sweetly when it please thee.***«, »Thou[459] *are so wisely marrie* ***as my selfe***«, »*I begin to smile, to see how these smaller lights (who not altogether unworthily were set up* ***to expel darkness)*** *blushinglie* ***hide themselves*** *at the Suns appeare«).* Hierzu listet er als Marginalie eine Reihe von Dichternamen auf (s.Faksimile), die als frühe Pseudonyme von Shakespeare zu werten sind**:** Nicholas Breton (S.644ff,) William Percie (s.S.645), Henry Willobie (s.S.464ff), Abraham Fraunce[460], Thomas Lodge (s.S.613ff), John Davies (s.S.596ff), Michael Drayton (s.S.607ff)

Britton.
Percie.
Willobie.
Fraunce.
Lodge.
Master Davis of L.I. [Lincolns Inne]
Drayton.
Learned M.
Plat.

Marginalie in »Polimanteia«, 1595).-Faksimile,

[Die Namen werden in diesem Buch als Pseudonyme des Dichters Marlowes (alias Shakespeare) aufgefasst.]

Autoren bzw. Namen, die in der Literatur als Shakespeare-Kandidaten erwogen wurden, sind in der Liste (s.S.636) durch runde Klammern **( )** gekennzeichnet. Autoren, die in diesem Buch als Pseudonyme oder Tarnnamen von Marlowe/alias Shakespeare diskutiert werden, sind durch eckige Klammern **[grau]** gekennzeichnet. Viele dieser Autoren lassen nicht nur ein hohes literarisches Niveau mit einer grossen Bandbreite von Themen erkennen, sie weisen auch starke inhaltliche und literarische Bezüge zu Marlowe/alias Shakespeare auf.

Marlowe's Versprechen zur dauerhaften Geheimhaltung seiner Person galt uneingeschränkt. Dieses konnte bei der Fülle seiner literarischen Schöpfungen nur durch eine »Diversifikation« seiner Werke auf zahlreiche Identitäten gewährleistet werden. Folgender Vergleich sei erlaubt: Wenn man fiktiv annähme, Mozart hätte mehr als doppelt so lange gelebt und statt 600 Kompositionen 1200 Werke verfasst, dann liesse sich die Situation auf Marlowe/alias Shakespeare übertragen**:** sie erfolgte jedoch vor dem Hintergrund eines repressiven elisabethanischen (und post-elisabethanischen) Zeitalters: Ein Autor musste bei »gefahrvollen« Texten stets Vorsicht walten lassen, sich nicht dem Zorn der Machtinstanzen auszusetzen. Eine Unangreifbarkeit konnte der Dichter dadurch erreichen, dass er sich einer Identifizierbarkeit mittels häufiger Wechsel seiner Pseudonyme entzog.

Dass er unterschiedliche literarische Genres, in denen er sich äusserte, (wie philosophische, historische, religiöse, naturwissenschaftliche, erzählerische, poetische, dramatische, pastorale, übersetzerische[461], enzyklopädische handbuchähnliche Schriften) mit unterschiedlichen Namen besetzte, ist naheliegend.

Um bei dem Bild von Mozart zu bleiben**:** er hatte für verschiedene musikalische Genres (wie Oper, Symphonien, Divertimenti, Sonaten, Instrumentalkonzerte, Klaviermusik, Lieder, Kammermusik, Messen Motetten, Chöre usw.) eigene »Komponisten« zur Hand. Shakespeare alias Marlowe war nicht so »theaterlastig«, wie ihn

459 gemeint ist hier Master Davies of L.I. [Lincolns Inne].
460 Abraham Fraunce, http://archive.org/stream/abrahamifransiino1frau#page/n5/mode/2up
461 z.B. Josua Sylvester, John Boys, Richard Carew, George Chapman, Hugh Ince(?), Thomas Hudson, Thomas Johnson, Robert Petersen, u.a.

seine Werke zu kennzeichnen scheinen. Er war als literarischer »Überflieger« anders als Wagner/Verdi (Oper), Chopin (Klavier), Mahler /Bruckner (Symphoniker), Weber (Klarinette), Wolf (Lied) usw. wie Mozart Universalgenie in einer Person.

Wenn Marlowe's/alias Shakepeare's Genius im Laufe einer über 70 Jahre währenden „Schaffenszeit" (ca. 1585-1655) unter so zahllosen Namen oder Initialen publiziert hat, so wird nicht nur die hohe Zahl vermeintlicher Shakespeare-Kandidaten [in nur 2 Generationen] verständlich sondern auch die merkwürdige Tatsache ihrer biografischen Spurenlosigkeit, die sich so vorzüglich als Argument für Shaksperes »fehlende Ungewöhnlichkeit« aufführen ließ**:** Die paradoxen Zahlen haben plötzlich ihre Absurdität verloren.

Sind die vielen Ko-Autorschaften ein fiktives Problem ?

Viele Theaterstücke, vor allem der jakobinischen Ära werden heute als Gemeinschaftswerke (»Composite works«) mehrerer Autoren aufgefasst, mit zum Teil schwer einfühlbaren Konstellationen von Autoranteilen bzw. -beiträgen, wie beispielsweise

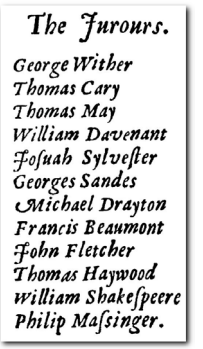
- ▷»**Sir Thomas More**«, 1592 (Munday/Heywood/Shakespeare/ Dekker etc.)
- ▷»**The Malcontent**«, 1604(Webster/Marston)
- ▷»**Philaster**«, 1609 (Beaumont/Fletcher)
- ▷»**The Insatiate Countess**«, 1613 (Marston?$_{1616}$/ Baester+Machin$_{1613}$/ Barkstaedt$_{1631}$?)
- ▷»**The Honest Mans Fortune**«, 1613 (Field/Fletcher /Massinger)
- ▷»**The Virgin Myth**«, 1622 (Massinger/Dekker)
- ▷»**The Spanish Gipsie**«, 1622 (Middleton/Rowley)
- ▷»**The Two Noble Kinsmen**«, 1634 (***Shakespeare***/Fletcher)
- ▷»**The late Lancashire Witches**«**, 1634** (Heywood/Brome)
- ▷»**Rollo Duke of Normandy**«**, 1640** (Fletcher, Massinger, Jonson, Chapman)

Dabei ist es nicht leicht, sich vorzustellen, wie bei derartigen Koautorschaften Idee und Schöpfungsprozess eines Theaterstücks und deren Bühnenumsetzung parallel in verschiedenen Köpfen entwickelt werden konnten. Solch eine Ballung von vermeintlichen »Viel-Männer-Bühnenkompositionen« der elisabethanisch/jakobinischen Epoche ist zu anderen Zeiten eine Ausnahme geblieben: Diese Beobachtung muss stutzig machen; sie ist eng mit der Historie der Autorschaftsproblematik verknüpft.

Wenn man den anonymen[462] Autor von »The Great Assises« (1644), der eindeutig als Pseudonym von Marlowe/Shakespeare erkannt wird, (u.a. s.S.121f- s.S.589ff)

462 Experten vermuten George Wither. Er verwandte aus Gründen der Symmetrie jeweils 12 Personen**:** 12 Juroren [seine eigenen Pseudonyme],12 Malefaktors [12 Eigenschaften]

ernst nimmt und seine 12 »Juroren« (Wither, Cary, May, Davenant, Sylvester, Sandes, Drayton, Beaumont, Fletcher, Haywood, Shakespeare und Massinger) als seine eigenen Alias-Schöpfungen versteht, denen er eine personale Realität abspricht (*th'error of the Muses,… Abortive witts,… foul fontains of abuses… Reptiles… Under some hedge …not in that geniall bed*) dann wird vorstellbar, dass es sich nicht nur bei diesen 12 Namen [der Symmetrie wegen] um Irreführungen gehandelt hat, sondern dass der Autor weitere Pseudonyme verwendete, und dass die »Konstruktion" der sogenannten Ko-Autorschaften grossenteils eine Täuschung war.


The Jurours.
George Wither
Thomas Cary
Thomas May
William Davenant
Joſuah Sylveſter
Georges Sandes
Michael Drayton
Francis Beaumont
John Fletcher
Thomas Haywood
William Shakeſpeere
Philip Maſsinger.

Aus George Wither, »The Great Assises of Apollo«(1644). (Faksimile) Die 12 Juroren(Titelblatt), die über »Marlowe« zu Gericht sitzen, müssen als Pseudonyme des Dichters erkannt werden (s.Text)

Aus George Wither **:**

The Great Assise of Apollo (1645)

(...)***Shakespear's a Mimicke, Massinger a Sot***
Heywood for Aganippe takes a plot:
Beaumont and Fletcher make one poet, they
Single, dare not adventure on a Play.
These things are all but th'error of the Muses,
*Abortive witts, foul fontains of abuses***:**
Reptiles, which ar ***equivovally bred,***
Under some hedge, not in that geniall bed
Where lovely art with a brave wit conjon'd,
***Engenders Poets** of the noblest kind.*
Plato ***refus'd such creatures to admit***

Wenn heute das Drama »The Two Noble Kinsmen[463]« nachweislich als Gemeinschaftswerk von Shakespeare und John Fletcher gesehen wird, weil beider Namen 1634 auf dem Titelblatt gedruckt waren, so birgt dies groteske Züge: Kann man sich bei der Ausnahmepersönlichkeit eines Marlowe/alias Shakespeare vorstellen, dass sich der Dichter in seinen späten Jahren zu einem Gemeinschaftswerk mit einem John Fletcher bereitgefunden hätte (18 Jahre nach Shakspere's Tod veröffentlicht !?), obwohl niemals ein Hinweis entdeckt wurde, dass Shakespeare mit jemandem kollaborierte? - Brian Vickers[464] »steigerte« Shakespeare's Abhängigkeit von Koautoren noch erheblich, wenn er - wegen hochgradiger Wort-, und Textparallelen - Teile von Shakespeare's Werken anderen Autoren zuordnete:

▷775 Zeilen in »Titus Andronicus«	George Peele,
▷894 Zeilen in »Timon von Athen«	Thomas Middleton,
▷1013 Zeilen in »Pericles«	George Wilkins,
▷1645 Zeilen in »Heinrich VIII«	John Fletcher
▷1477 Zeilen in »The Two Noble Kinsman«	John Fletcher .

463»Die beiden edlen Vettern«, entstanden 1613?, nicht in der First Folio, erstmals gedruckt 1634
464 B.Vickers, Incomplete Shakespeare: or denying Co-Authorship. Shakespeare Quarterly,2007

Hier wird ein unüberbrückbarer Widerspruch deutlich**:** Shakespeare's Werke rangieren so haushoch über denen anderer Autoren, dass Experten heute auf Grund seines herausgehobenen Sprachduktus bei einzelnen Szenen oder Zeilen festlegen, welche von ihm stammen und welche nicht. Doch im Bereich kooperativer Zusammenarbeit wird Shakespeare plötzlich so gewöhnlich und durchschnittlich wie jeder andere Schriftsteller seines Zeitalters. Hier bedarf es einer schlüssigeren Theorie**:** Diese muss darin bestehen, dass Hinzufügungen oder Revisionen von Textanteilen vermeintlich unterschiedlicher Autoren mehrheitlich von demselben Autor stammten, die er zu verschiedenen Zeiten unter anderen und wechselnden Pseudonymen geschrieben hat.
Nur wenige Kooperationen dürften - wenn überhaupt - eine Berechtigung besitzen: so hat eine seit fast 200 Jahren geführte Diskussion, ob 325 Zeilen in der Quarto Ausgabe von Thomas Kyd's "The Spanish Tragedy" in Wirklichkeit von Shakespeare stammen, jüngst wieder erhebliche Aufmerksamkeit erregt[465]. Die intelligenten Textanalysen werden verstehbar, wenn man historisch gesicherte Verbindungen Kyds zu Marlowe berücksichtigt („Juni 1593:“ auf S.132, Sonett 110-s.S.249, Indiz4-s.S.382.

Literarische Qualitätskriterien im Vergleich zu Shakespeare

Wenn so viele der zeitgenössischen Dichter- und Schriftstellernamen (s.Liste S.636) Pseudonyme von Marlowe/alias Shakespeare waren, ergibt sich die Frage, warum sie wegen ihrer »literarischen Qualitität« nicht als von Shakespeare stammend herausdestilliert werden konnten? Warum wurde den meisten dieser Autoren im Vergleich zu Shakespeare nur »Drittklassigkeit«[466], »Zweitklassigkeit« oder »nicht an Shakespeare heranreichend« bescheinigt? Dafür lassen sich unterschiedliche Gründe aufführen:

▹ weil man auf Grund vorgefasster Meinungen stets das hineinprojiziert, was man zu sehen oder hören wünscht. Wie hätten Dichter wie beispielsweise Barnes, Barnfield, Basse, Bastard, Breton, Copley, Davison, Dickenson, Griffin, May, Overbury, Warner, usw. mit einer teilweise so geringen Zahl eigener literarischer »Kompositionen« jemals an Shakespeare heranreichen können?

▹ weil in der Tat verschiedene der vermeintlichen Dichter eine »eigenständige« Qualität zu besitzen schienen (z.B. Chapman, Drayton, Heywood, Breton, Warner, Marston, Wither ….)

465The Guardian: ▹http://www.theguardian.com/books/2013/aug/13/shakespeare-wrote-lines-thomas-kyd-play New York Times ▹ http://www.nytimes.com/2013/08/13/arts/further-proof-of-shakespeares-hand-in-the-spanish-tragedy.html?pagewanted=all&_r=0

466Aus: W.v.Koppenfels FAZ (1911.2011) Rezension dieses Buches: »Titel: So eine Maulwurfexistenz ist doch enorm anstrengend« »*…indem er*[Conrad] *den Dichter* [Marlowe/Shakespeare] *zum Ghostwriter von etwa 20* ***durchweg drittklassigen*** *Poeten der Zeit ernennt…*«

▹ weil es sich bei literarischen Kriterien auch um Fragen des »Geschmacks« handelt, über die sich oft kein Konsens herstellen ließ

▹ weil für die grosse Mehrzahl der literarischen Genres »anderer« Dichter nichts mit Shakespeare Vergleichbares zur Verfügung stand

▹ weil thematisch-inhaltliche Aspekte als Vergleichskriteriium nur selten berücksichtigt wurden.

▹ weil eine (Weiter)Entwicklung der Dichterpersönlichkeit von Marlowe auf Grund seines vermeintlichen Todes nicht in Betracht gezogen werden konnte

▹ weil der Dichter bis in ein hohes Alter unermüdlich geschrieben haben muss, als sein künstlerischer Zenit überschritten war, und Können, Erfahrung, Lebenserhalt, Routine und andere Faktoren eine zunehmende Rolle spielten …

Wie erklärt sich die fehlende Vielfalt literarischer Genres bei Shakespeare?

Da man Shakespeare's Persönlichkeit und Charakter, seine Ideenwelt und sein Leben nur aus den Inhalten seiner Theaterwerke herausdestillieren konnte und heute zu kennen glaubt, hat sich eine fundamentale Frage unbemerkt verflüchtigt**:** Warum war dieser so vielseitige Dichter an dem grossen Spektrum zeitgenössischer literarischer Genres, (s.Vielzahl der Genres, abgeleitet aus den Buchtiteln der Autorenliste s.S.636) innerhalb eines halben Jahrhunderts so gut wie nicht beteiligt? Ist es denkbar, dass andere den führenden Teil jener bis dato unbekannten literarischen Genres neu eingebracht haben und Shakespeare selbst nicht das Bedürfnis hatte, zeitgleich zu so vielen Autoren seine ureigenste mächtige literarische Kompetenz auszubreiten? Dieses Dilemma wird auflösbar bei der Annahme, in Shake-speare nur ***ein*** Peudonym von ***vielen*** zu erkennen: der Dichter hat, verborgen unter sei-

Academy, Adventures, Advocate, Anatomies, Annales, Answers, Anthologiae, Appeal, Apologies, Anti-romances, Apothegmes, Arraignments, Atropoion, Banquets, Bookes, Caveats, Challenge, Chronicles, Complaints, Compendium, Conceates, Confutations, Considerations, Consolations, Controversies, Cures, Declarations, Defenses, Delightes, Description, Devises, Dialogues, Dictionairies, Dirge, Discoverie, Discourses, Egloges, Elegies, Elements, Emblemes, Encomiums, Enemy, Epigrams, Epitaphes, Epistles, Essaies, Examinations, Expositions, Fancies, Fictions (Moral), Fleire, Fragmenta, Funerals, Histories, Hymnes, Humours, Instructions, Itinerariums, Invectives, Lamentations, Laws, Legends, Lettres (and anwers to letters), Madrigales, Meditations, Memoratives, Messages, Mirrour, Miscelanea, Miseries, Motives, Motto, Narrations, News, Novelles, Odes, Orations, Observations, Pamphlet, Parables, Paradoxes, Paraphrastical Transcripts, Pastoralls, Passions, Philosophies, Practike, Principles, Poems, Poetical Comparisons, Portraitures, Prayses (Praises), Psalmes, Questions, Quodlibets, Recantations, Recreations, Register, Remarks, Remedies, Repliques, Resolves, Resolution, Rhapsodies, Sacrifice, Satyres, Scourges, Sermons, Similies, Sonetts, Songs, Summons, Survey, Tales, Tears, Theoricke, Tracts, Transcripts, Translations, Treasuries, Treatises, Triall, View, Visions, Vox, Warnings, Workes, und viele andere.

Vielzahl zeitgenössischer literarische Genres, hier »Schlüsselworte« von Buchtiteln entnommen von der Autorenliste Seite 636

ner personalen »Verfielfältigung« zu der gewaltigen thematischen und literarischen Bandbreite eines halben Jahrhunderts entscheidend beigetragen. Diese Einsicht sollte dazu verhelfen, zu einem umfassenderen Bild der Persönlichkeit und des Lebens Shakespeare's zu gelangen.

Welches sind die Gründe für die plötzliche Sonett-Manie ?

Philip Sidneys Sonette „Astrophel and Stella", wurden 1591, fünf Jahre nach seinem Tod, als erste grössere englische Sonettfolge veröffentlicht. Nach Expertenmeinung sollen hierdurch zahlreiche, bis dato unbekannte Dichter des elisabethanischen Zeitalters in wenigen Jahren (1593-1598) zu einer bemerkenswerten »Sonett-Manie« im Stile Petrarcas (inkl. Madrigalen, Elegien, Oden etc.) angeregt worden sein[467], wie zum Beispiel:

•*»Licia«(*G.Fletcher,1593*),* •*»Phillis«(*T.Lodge,1593*),* •*»Avisa«(*H.W.,1594*),* •*»Ideas Mirror« / »Matilda« (*M.Drayton,1594*),* •*»Zepheria«(*NN.,1594*),* •*»Coelia«(*W.Percy,1594*),* *»Parthenophil«(*B.Barnes,1595*),* •*»Alcilia«(*J.Clapham,1595*),* •*»Diana«(*H.Constable,1595*),* •*»Emaricdulfe«(*E.C.,1595*),* •*»Fidessa«(*B. Griffin,1596*),* •*»Diella«(*R.Linche,1596*),* •*»Chloris«(*W.Smith,1596*),* •*»Laura«/»Alba (*R.Tofte,1597/98*),* •*»Cynthia«(*R.Barnfield,1598*),* *»Celestiall Elegies« (*Thomas Rogers,1598*)*

*S*onett-Zyklen samt Autoren zwischen 1593 und 1598 [Auswahl]

Diese Erklärung für eine solche Sonett-Mode kann nicht überzeugen. Sidney hatte seine Gedichte in den frühen 1580-iger Jahren verfasst, angeregt von seinem längeren Italienaufenthalt 1574. Er war kein professioneller Dichter und bereits 1586 an einer Verwundung gestorben.

Wenn man bedenkt, dass 5 dieser genannten »Sonettiers« in diesem Buch als Pseudonyme von Marlowe[alias Shakespeare] diskutiert werden (Barnes S.195f, Griffin S.492, Clapham S.272ff, Barnfield S.500ff, Drayton S.607ff), so ergibt sich eine alternative Erklärung für die sogenannte »Sonett-Manie« : zeitliche, inhaltliche und stilistische Textaspekte sprechen dafür, dass die Mehrheit wenn nicht alle der genannten Sonett-Zyklen von dem untergetauchten Marlowe [alias Shakespeare] verfasst wurde und nicht von zeitgleich lebenden, unbekannten, zum Teil »kurzlebigen« Autoren. Die unbekannten Dichternamen stellen eher unerkannte frühe Bindeglieder »posthumer« Tarnidentitäten Marlowe's (in der Anonymität) dar. Obwohl diese These unweigerlich Befremden und Argwohn, Skepsis und Abwehr auslösen wird, sprechen zahlreiche Argumente für sie :

- Schon F.G.Flea gelangte zu der Einsicht, dass die Sonettzyklen unterschiedlicher Autoren auffällig inhaltlich-thematische und sprachliche Gemeinsamkeiten aufweisen:[468]

  …(A similarity of terms ….are frequent in the other sonneteers Also the content

467A.Marotti, Love is not love: An Elisabethan Sonnet sequences and the social order.ELH 1982
468 L.Whitaker, The Sonnets of Michael Drayton, Modern Philology, 1904

is very general..the ***whole theme of common stock*** *and common though can be illustrated without limit….all* [sonnets] *illustrate* ***this common possession)***

- Es dürfte kein Zufall sein, dass die »Sonett-Vogue« zeitlich mit dem Beginn von Marlowe's jähem Absturz und Verschwinden 1593 zusammenfällt und exakt jene fünfjährige Periode nach Shakespeare's Op.1 »Venus Adonis« (1593) ausfüllt, in der außer Lucrece (1594, S.299) kein Werk von »Shakespeare« veröffentlicht wurde und Shakespeare »dramatisch« stumm blieb.
- Für einige der genannten, in diesem Buch näher betrachteten Autoren (Barnes S.195, Griffin S.492, Clapham S.272, Barnfield S.500, Drayton S.607ff) wurden ernst zu nehmende Hinweise erkannt, die sie als Pseudonyme von Marlowe [alias Shakespeare] diskutieren lassen.
- Auch für die anderen genannten, in diesem Buch nicht näher verfolgten »Sonettiers« lassen sich auffällige Indizien zu Marlowe's/alias Shakespeare's Schicksal auf Anhieb finden. Jeweils ein Beispiel**:**

▷»**Zepheria**« (Anonymous, **1594** -Canzon 8)
Blest were ***my*** *wayes***:** *but since no light was found*
Thy *poore* ***Leander*** *in the deepe drowned*

▷»**Coelia**« (William Percy, **1594**)
The livelie pattern of ***my livelesse bodie***
The remnant of the days which nature lent ***me***
Ile spend them all, concealed, *in ceaseless teares…*

▷»**Diana**« (Henry Constable, **1595**)
Banisht *by over-weening wit from my desire*
My fault hath forced ***me*** *from thy sight*

▷»**Diella**« (Richard Linche, **1595**)
Dying in life*, and living still in death*
And yet nor die, nor draw a life-like breath

▷»**Emaricdulfe**« (E.C. **1596** Son.29)
His broken vessel with thy bounteous store
Dido *reliev'd AEneas in distresse*

▷»**Celestiall Elegies**« (Thomas Rogers **1598**-Quat.8 *Fortuna*)
I that on mightie ***Bajazeth*** *did frowne,*
and made the baseborne ***Tamburlaine*** *so great*

▷»**Alba**« (Robert Tofte, **1598**)
My *life catastrophe …*
Loves Labors Lost*, I once…ycleped* [called] *so*

Die artistische Beherrschung der „petrarkischen" Sonett-Kunstform so vieler »Sonettiers«, berücksichtigt man Kontexte und Inhalte der übrigen Schriften dieser Autoren, lässt es wenig wahrscheinlich oder sogar ausgeschlossen erscheinen, dassin so wenigen Jahren nach Marlowe's Tod 1593 plötzlich solch eine Zahl genialer poetischer »Komponisten à la Mozart« am Werke war. Realistischer ist, dass stets derselbe Genius (Marlowe/alias NN) unter wechselnden Namen »komponierte«.

Literarische Namen und Initialen des Dichters

Nach dem Verschwinden Marlowe's 1593 erschienen seine Dramen anfangs anonym[469], ab 1598 vermehrt[470] unter dem Pseudonym William Shakespeare. Viele sind vor allem dank der »First Folio« erhalten geblieben. Literarische Schöpfungen *jenseits* der Theaterwerke, die er über mehr als ein halbes Jahrhundert geschrieben hat, galten dagegen bisher als nicht existent. Dabei erschienen sie lediglich unter zahlreichen Pseudonymen und Initialen, die Marlowe/alias Shakespeare nicht mehr erkennen liessen. Bei einer Häufung schriftlicher Zeugnisse nur *eines* Autors unter *einem* Pseudonym[Shakespeare] hätte früher oder später das Risiko bestanden, dass die Öffentlichkeit ihn als Person identifiziert und begonnen hätte, nach ihm, der sich lange Zeiten ausserhalb Londons oder Englands aufhielt, zu fahnden. Der Dichter-Genius bedurfte einer »multiplen Pseudonymität«. Es ist schwer begreiflich, wie die Fachwelt die Qualität poetischer Werke so vieler, heute weitgehend unbekannter, vermeintlich zeitgenössischer Dichter so zur Drittklassigkeit herabstufen konnte, dass der Genius darin nicht mehr erkennbar blieb (z.B. William Clarke, Henry Willobie, Bartholomew Griffin, William Basse, John Bodenham, Richard Barnfield, Gervase Markham, Nicholas Breton, Richard Brome, George Wither, {Francis} John Quarles, Thomas Randolph und andere).

Einem Genie, dem man Identität und Namen aberkannt hatte, gereichte die literarische Diversifizierung und Aufsplitterung seiner Autorschaft jenseits des Theaterdichters nicht nur zur Erhöhung seiner Sicherheit, sondern wohl auch zu einer gewissen Genugtuung und »spöttischen Vendetta«. Die Tragik liegt darin, dass ohne die Aufdeckung von Marlowe's Überleben mit Aufgabe seiner Identität der immense Anteil seiner literarischen Werke gänzlich verschollen und verschlossen, fehl- oder uninterpretierbar bleiben musste.

Marlowe's unbekannte, frühe literarische Existenzen?

Ein Problem, das in diesem Buch nicht behandelt wurde, sei zum Schluss zumindest angesprochen**:** Wenn Marlowe, wie dieses Buch nachweist, ***ab* 1593** unter so vielen Pseudonymen (einschließlich Shakespeare) eine beispiellose Dynamik und literarische Produktivität über Jahrzehnte an den Tag legte, so wird dieses vergleichslose Aktivitätsniveau allerdings nur verstehbar, wenn es nicht urplötzlich, ***ab*** dem 30. Lebensjahr (1593) einsetzte, sondern von Beginn an in ihm angelegt war. Er muss bereits ***vor*** 1593 über ein unfassbar produktives Aktivitätsniveau verfügt haben. Warum sind über diese Zeit Marlowe's so wenig Zeugnisse erhalten geblieben?

Die Tatsache, dass von Marlowe in seiner »offiziellen« Lebenszeit kein einziges Werk unter seinem Namen und nur ein einziges [Tamburlaine] ***anonym*** gedruckt

[469] Wenn auch längst nicht einheitlich – man denke an die Stücke Double Falsehood, Duke of Lerma, Some-Body No-body etc.
[470] Erst mit dem Tod William Cecils im August 1598.

worden war, ist nur unter diesem Aspekt zu verstehen. Marlowe dürfte sich in dem extrem repressiven Elisabethanischen Zeitalter früh der Notwendigkeit bewusst gewesen sein, politisch brisante Gedanken und Theaterstücke nur verdeckt schreiben zu können, um als Autor unerkennbar und geschützt zu bleiben. Dass seine Theaterstücke ***nach*** seinem offiziellen Tod, wenn zuvor bereits bekannt, unter seinem Namen veröffentlicht werden konnten, ist einleuchtend.

Solche Einsichten legen eine bisher selten gedachte Option nahe, dass Marlowe bereits in seinem glanzvollen frühen Lebensabschnitt (ca 1575 bis 1593) anonym und im Schutz einer Pseudonymität zum teil kritische, (ihn gefährdende) Werkegenres, die wir nicht mit ihm assoziieren, geschrieben hat und haben muss und anhand derer er zugleich früh in die Lage versetzt wurde, seine "literarische" Verdecktheit und Unerkennbarkeit zu erproben. Dies mag auf Anhieb wenig einleuchtend erscheinen, es lassen sich hierfür aber signifikante Anhaltspunkte und Argumente ableiten. - [Siehe Beispiele •A.Munday (S.195), •T.Watson(S.208), •N.Breton (S.262ff), •C.Gibbon[471] (s.Indiz 18, S.262), •W.Warner(S.264f), •J.Clapham (S.S.272f), •L.Wright (S.S.496), •T.Lupton[472], •John Harrington(S.573), •G.Wither(S.587ff), •W.Webbe[473], •W.Gager (S.647), u.a.

Marlowe hat diese früh »eingeübte, überlebensnotwendige« Strategie nach seinem »vermeintlichen« Tod im Prinzip nur fortgesetzt.

William Gager

Dass diese These ihre Berechtigung hat und einer tiefergehenden Erforschung bedarf, sei am Beispiel von William Gager[474] begründet[475]. Die folgenden Indizien *in ihrer Gesamtheit* sprechen dafür, dass sich hinter Gager der frühe Dichtergenius verborgen haben dürfte. Ihre Zahl ist zu gross, als dass diese Konstellation [noch] zufällig sein könnte. So kann es kaum noch Zufall sein,...

- dass Gager für Francis Meres(1598) als »***our best*** *for comedy (Frances Meres 1598)* galt, für Anthony a Wood(1691) als »*reputed* ***the best*** *Comedian of his time*«, für William Vaughan als »*ahead of Horace*«, für Gabriel Harvey als »*one of the literary hopes of the nation*«,
- dass eine solch grosse Reputation einer Dichterperson zeitgleich und unabhängig zu Marlowe/alias Shakespeare in den Achtziger Jahren des 16.Jahrhunderts kaum

[471] Charles Gibbon (Gybbon): Our trust against trouble (1589), The remedie of reason (1589), The order of equality (1590), Not so new as true (1590), A work worth of reading (1591), The praise of a good name (1594), A watch-word for warre (1596)

[472] Thomas Lupton: All or Money (1578), Siquila, to good to be true (1584), A Thousand notable Things (1579).

473 William Webbe:.A Discourse of English Poetrie 1586 http://archive.org/stream/aeh6153.0001.001.umich.edu#page/226/mode/2up

474 William Gager, Werke.- Online http://www.philological.bham.ac.uk/gager/

475 Auf ihn wurde ich durch Keith Browning's Online Buch »Shakespeare re-invented« aufmerksam http://shakespeareinvented.wordpress.com/

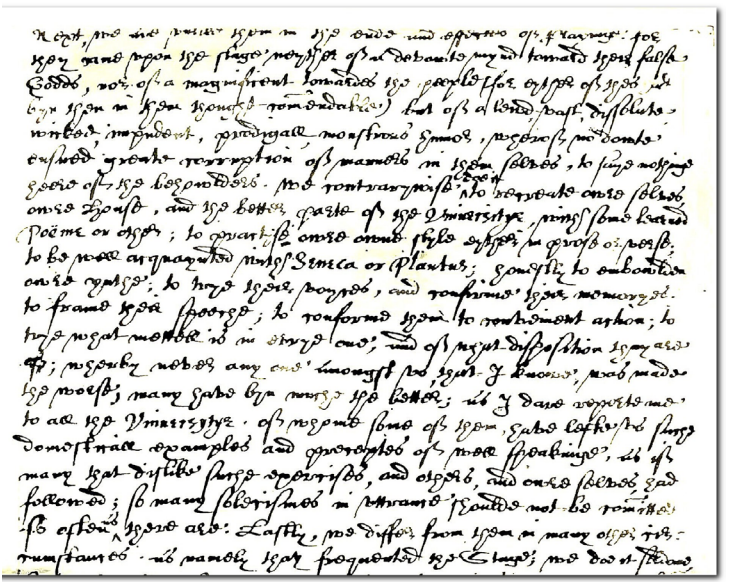
vorstellbar ist...

- ▹ dass Gager's Reputation als Dramatiker so hoch war, dass er im Juni 1583 vom Kanzler der Universität Oxford, dem Earl of Leicester beauftragt wurde, für den »hohen Besuch« des Polnischen Prinzen und Botschafters, Alberto Laski, ein Theaterstück zu verfassen,
- ▹dass anlässlich der königlichen Visite am 24.September **1592** Gagers Komödie »Rivales« und ein hierfür von Gager neu geschriebener Prolog und Epilog zu dem Stück »Bellum Grammaticale[476]« in Oxford aufgeführt wurde,
- ▹ dass Gager's Figur des »Oeneus« in seinem ersten (lateinischen) Drama »**Meleager** (1582) von Boas[477] als geistesverwandt zu Marlowe gesehen wird (»*something almost Marlovian*«),
- ▹dass »Soldan« in Marlowe's »**Tamburlaine**(1584/85?)« auf »**Meleager**« zu sprechen kommt (IV/3 »*Methinks we march as **Meleager** did environed with brave Argolian knights*«,
- ▹dass »Meleager« 1592 Robert Devereux, dem Earl of Essex (Marlowe's Gönner) zugeignet wurde
- ▹ dass Gager's *lateinisches* Drama »**Dido**«(1583) ungewöhnlich zeitnah zur *englischen* Fassung Marlowe's »**Dido, Queen of Carthage**« erscheint(1584/85), und am Ende in beiden Fassungen Anna, die Schwester von Dido, Selbstmord begeht, ohne dass es hierfür eine Vorlage bei Virgil gäbe,
- ▹ dass Gager's Hauptleistung während seiner Bacchelor Jahre die •Übersetzung von Musaeus' »**Hero und Leander**« war, welches Marlowe's berühmtestes Versepos wurde,
- ▹ dass Chapman in »The Divine Poems of Musaeus(1616)« schrieb, dass sie »***out of the worthy D.Gagers Collections***» stammten.(Bezgl-Marlowe/Chapman S.„George Chapman »Living an afterlife…My still-obscured estate«“ auf S.268ff)
- ▹ dass Gager Verbindungen zu Bischoff **Tobias Mathew** unterhielt, dessen Sohnes Schicksal mit Marlowe in engem Zusammenhang steht, (s.S.571ff), dass Gager Tobias Mathew private Gedichte zueignete (z.B.Nr.LXXXIX), »Dominus« Tobias Mathew: ***Hail, english Tully, learned Mathew, <u>our</u> Muse flourishes under <u>your</u> auspices***
- ▹ dass Gager's Gedicht Nr CXIV »***To Tarquin and Lucretia***« erkennen lässt, dass er diese Mythologie, die Shakespeare's Lucretia(1593) vorwegnimmt, früh verinnerlicht hatte, die als Marlowe's frühe Metapher seiner Schicksalswende interpretiert wird (s.S.299ff)

476Das Vorwort des Übersetzers (I.S.) dieses Buchs ins Englische,»The Grammar Warre« (1635), lässt Marlowe/alias Shakespeare erkennen ..Es erinnert an Szene1/AktIV Shakespeare (s.„Lehrstunde für William [Shakspere] in »grammatikalischer« Metaphorik“ auf S.368ff)

477 Frederick Boas https://archive.org/stream/universitydramaiooboasuoft#page/n5/mode/2up

- dass Gager's Tragödie »**Ulysses Redux**« (1592) (in manchen Druckfassungen) **Mary Sidney** zugeeignet wurde, die in diesem Buch als eine Schlüsselfigur in Marlowes Leben erkannt wird
- dass Gager's langer Antwortbrief[478] (31.Juli 1592) an Dr.John Rainolds gegen dessen schwerwiegende Einwände über den Anstand in der Schauspielkunst als "*one of the finest pieces of Elisabethan English controversial prose*«(Tucker Brooke) gesehen wird, dass dieser Essay (sein Stil, seine Länge, seine Sprachkompetenz, seine Qualität der Disputationskunst) die Kompetenz Marlowe's verrät, während von Shakspere nie etwas ähnliches erhalten blieb?
- dass Gager's **Handschrift**[479] dieses Briefes in einem 199 seitigen Commonplace Book alle Züge Marlowe's/alias Shakespeare trägt (Bild S.650)



Handschrift (Ausschnitt) aus William Gager's Brief vom 31.Juli 1592 an Dr.Rainolds)

- dass Gager (»*Gulielmi Gageri*«) in »A Pilgrimage to Paradise«(1592) dem Autor **Nicholas Breton** ein lateinisches Gedicht zueignete, dass sein lateinisches Gedicht nr XXXVI Breton's göttliche Fähigkeiten aufzeige »*What goddess? Your voice does not sound like mortal's. Oh surely it is a goddess! I am not surprised that these holy things flow from a holy spring.*« ,

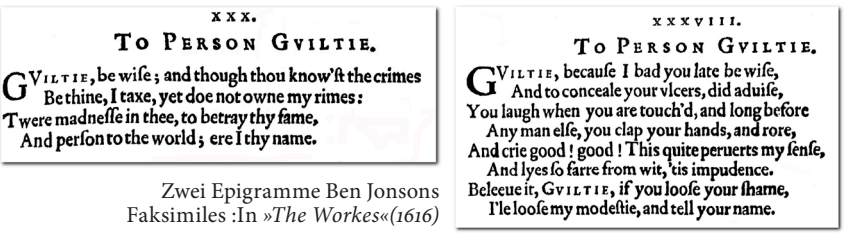
478 Gagers Brief an Dr.Rainolds (31.juli 1592) http://www.philological.bham.ac.uk/gager/prose/rainolds/text.html

479 Gagers Handschrift (Ausschnitt aus vorausgehendem Brief) aus https://archive.org/stream/universitydramai00boasuoft#page/n264/mode/1up

▹dass Breton als ein Pseudonym des Dichter Marlowe/alias Shakespeare erkannt wurde (S.547ff)
▹ dass Gager's fünf Szenen eines »Fragment[480]« in seinem Notebook erkennen lassen, dass er früh mit der **Ödipus** Mythologie vertraut war,
▹dass sich George Wither (S.589ff) im Vorwort zu seinem Emblembuch als "*Second Oedipus*" gezeichnet hat
▹dass auch William Basse sich als "*another Oedipus*" (S. 651f) kennzeichnete und beide, Wither(S.S.589ff) und Basse(S.S.516ff) in diesem Buch als Pseudonyme Marlowe's gesehen werden.
▹ dass Gager's literarisch-dramatische Produktivität in der zweiten Hälfte seines Lebens (**ab 1593**) abrupt abricht, zeitgleich zu Marlowe's Verschwinden
▹ dass Gager - ähnlich Robert Greene- mit beiden Universitäten, Oxford und Cambridge assoziiert war (*utriusque universitatis magister*), wie es aufgrund von »Polimanteia«(S.S.475ff) und anderen Werken für Marlowe zu fordern ist,
▹ dass er 1603 eine ungewöhnlich persönliche, übersteigerte lateinische Trauerbezeugung (59 Zeilen) anlässlich von Königin Elisabeths Tod für die Universität Oxford verfasste

Ist Ben Jonson wirklich stumm geblieben ?

Der wichtigste historische Zeit- und Kronzeuge hinsichtlich eines Wissens um die wahre Identität von Shakespeare muss Ben Jonson gewesen sein. Müsste man nicht in seiner mit grosser Sorgfalt editierten Folio-Ausgabe seiner gesammelten Schriften »The Workes« (1616) zum Zeitpunkt von Shaksperes Tod (1616) zumindest verdeckte biografische oder literarische Andeutungen des einmaligen historischen Autorschaftsgeheimnisses erwarten können? Ihr vermeintliches Fehlen ließ Experten schlussfolgern, dass ein Shakespeare-Autorschaftsproblem nicht bestehe. Spuren ließen sich aber nur solange nicht finden, solange man bei Jonson nach Zeugnissen unter dem Namen Shake-speare suchte. Jonson hatte dem verborgenen Dichter (Marlowe/alias Shakespeare) versprochen, ihn nie zu identifizie-



xxx.

To Person Gviltie.

Gviltie, be wise; and though thou know'st the crimes
Be thine, I taxe, yet doe not owne my rimes:
Twere madnesse in thee, to betray thy fame,
And person to the world; ere I thy name.

xxxviii.

To Person Gviltie.

Gviltie, because I bad you late be wise,
And to conceale your vlcers, did aduise,
You laugh when you are touch'd, and long before
Any man else, you clap your hands, and rore,
And crie good! good! This quite peruerts my sense,
And lyes so farre from wit, 'tis impudence.
Beleeue it, Gviltie, if you loose your shame,
I'le loose my modestie, and tell your name.

Zwei Epigramme Ben Jonsons Faksimiles :In *»The Workes«(1616)*

ren und seinen Namen zu nennen (s.Epigramm LXXVII „*To One that desired not*

480 R. H. Bowers,William Gager's "Oedipus" Studies in Philology, Vol. 46, No. 2 (Apr., 1949),

to name him", S.S.81). Zwischen Jonson und Shakespeare muss zeitlebens eine erhebliche Rivalität bestanden haben, die Jonson bei der Übermächtigkeit seines Kontrahenten als eine Bedrohung empfunden haben dürfte. Jonson dürfte ihm, sollte das stolze Dichtergenie ihn je geringschätzig behandeln, gedroht, ja damit erpresst haben, seine Identität preiszugeben, (»*if you loose your shame, I'le loose my modestie, and tell your* **name**«). Wen anders könnte er in seinen Epigrammen 30 und 38 [in Workes, 1616] anschuldigend gemeint haben?

Erkennt man solche »verdeckte« Darstellungen und bewertet allegorische, gleichnishafte Namen oder Pseudonyme, so wird in Jonson's »Workes«(1616) der verborgene Dichter und sein Spannungsverhältnis zu ihm an zahlreichen Stellen sichtbar (s.bereits s.S.78ff, s.S.105ff), zum Beispiel**:**

- ▹ in Epigramm CXV »*On the Townes Honest Man*«, 1616 (**Anlage 17,** S.652)
- ▹ in »*The Barriors. After which Merlin speakes*« In Masques**:** [p.97f]
- ▹ In »*Mercury Vindicated from the Alchemists at Court*« (p.1004ff]
- ▹ in der Ansprache eines »*No-body*« in Entertaynments [p.876/.877]
- ▹ und viele mehr

Für Interessierte ist in **Anlage 17 (S.**652ff) beispielhaft Jonsons 34-zeiliges Epigramm 115 „*On the Townes Honest Man*" ins Deutsche übertragen. Die ehrenwerte Person Londons, die sich hinter der plastischen Schilderung verbirgt, kann nur erkannt werden, wenn man die These Marlowe=Shakespeare anerkennt.

Ähnliches gilt für Jonsons Satire auf die Figur des Chrono-Mastix in »Time Vindicated to himselfe, and to his honors «(1623). Dass mit Chronomastix Wither gemeint war, ist offensichtlich, weil er 1628 in »Brittain's Remembrancer (cant.7)[481]« darauf aufmerksam machte, dass Jonsons Verhöhnung explizit auf ihn gemünzt war (»*to disparage* ***me****,..as doe some Poetasters* [Jonson]«*...With words ironicall, they doe revile* ***me*****:** *The Valiant Poet, they in scorne do* ***stile me the Chronomastix;*** *and when taxt they are that* ***me*** *they meant,*....). Jonson mokierte sich in der Satire »Time Vindicated...1622« über das hypertrophe Selbstwertgefühl des ruhmsüchtigen Poeten Chronomastix.

> Nose...*the gentleman-like satyre, cares for nobody..*
> Eyes. *.fame must know him, all the town admires him …*«,
> Chronomastix**:**» *I love the fame !… my mistris! Fame! The lady whom I honor, and adore*«*… »it is for you, I revell so in rime, dear Mistris,...to serve Fame is all my end, and get myself a name.*«)

Dass sich hinter Wither in Wahrheit der noch lebende Marlowe/alias Shakespeare verbarg, der in London bewundert wurde, konnte nie erwogen weren. Dies ist aus vielen Gründen (u.a. S.S.121ff, S.S.589ff) evident und unterstützt die Gewiss-

481 Gerge Wither**:**Brittain's Remambrancer.Online Version
http://archive.org/stream/britainsremembroowithgoog#page/n425/mode/2up

heit, dass George Wither ein Pseudonym der Dichterperson war.

Das Argument, dass Marlowe umkam und deshalb nicht der Autor von Shakespeare's Werken gewesen sein könne, war im Rahmen der Autorschaftsdebatte immer ein »Totschlagargument«. Argumente ***contra*** Shakespeare galten als falsch, die zunehmenden Argumente ***pro*** Marlowe blieben entweder weitgehend unzugänglich oder sie wurden keiner weiteren Überprüfung unterzogen.

Mit dem Aufkommen des digitalen Zeitalters vermindert sich das Meinungsmonopol der Experten. Der Zugang zu allen verfügbaren Quellen (s.Kasten S.636) ist heute jedem möglich. Die Recherchen für dieses Buch konnten ausnahmslos »online« vom eigenen Schreibtisch betrieben werden.

Eine jüngere Generation wird der alten Shakspere-Doktrin früher oder später nicht mehr folgen. Die Fakten und Indizien, die für Marlowe's Weiterexistenz unter vielen Pseudonymen einschliesslich Shakespeare sprechen, widerlegen das einzige, bisher unerschütterliche Gegenargument von Marlowe's Tötung im Streit. Das Dogma, dass Marlowe's Tod (1593) feststeht und als historischer Ausgangspunkt anzuerkennen ist, wird entfallen zugunsten einer wissenschaftlich weitgehend widerspruchsfreien Kette von Argumenten, die Marlowe's »vermeintlichen« Tod 1593 als solchen entlarven. Der Paradigmenwechsel wird früher oder später kommen. Es ist nicht vorstellbar, dass sich kommende Generationen mit dem Übermass an Ungereimtheiten der Vergangenheit zufrieden geben werden.

Shakespeare hat in »Maß für Maß« (S.334ff) (»*death is a great disguiser*«) die Nachwelt über seine dubiose Todesvortäuschung und Irreführung der Menschen um seine Autoschaften aufgeklärt**:**

....put not your selfe into amazement, how these things should be;
all difficulties are but easie when they are knowne.

Mass für Mass (Akt IV/Szene 2)

13. Anlagen (Textvergleiche)

Anlage 1

Marlowe's Ovid Übersetzung versus Shakespeare

Ovid-Elegien (Übersetzung **Marlowe**) — Texte von **Shakespeare**

[Buch / Elegie Nr.]

I/2

What makes my bed seem hard, seeing it is soft
Or why slips down the coverlet so oft?
*Although the nights be long, I sleep not though***:**

Der Widerspenstigen Zähmung
Last night she slept not, nor to-night she shall not;
'll find about the making of the bed
This way the coverlet, another ***way*** *the sheets.*

I/5

Like twilight glimpse at setting of the sun
Or night being past, and yet not day begun.

Sonett 112
And see the brave day sunk in hideous night
When I behold the violet past prime.

I/7
My nails to scratch her lovely cheeks I bent.
Sighing she stood, her bloodless white looks shewed

Heinrich VI. (Teil 3)
The red rose and the white are on his face
The one his purple blood right well resembles
*The other his pale cheeks, methinks, presenteth***:**

I/8

*She blushed***:** *›Red shame becomes white cheeks, but this.‹*

Der Widerspenstigen Zähmung
Such war of white and red within her cheeks!

I/9
Great Agamemnon was, men say, amazed,
On Priam's loose-tress'd daughter when he gazed.

Troilus und Cressida
Tis known, Achilles, that you are in love
With one of Priam's daughters.
Made to write ›whore‹ upon? What committed!

I/15

Till Cupid's bow, and fiery shafts be broken

Ein Sommernachtstraum

But I might see young Cupid's fiery shaft

II/4

I cannot rule myself, but where love please
Am driven like a ship upon rough seas,

Heinrich VI. (Teil 1)
And like as rigor of tempestuous gusts
Provokes the mightiest hulk against the tide,
So am I driven by breath of her renown

II/5

Such with my tongue it likes me to purloin

Heinrich IV. (Teil 1)
My bloody judge forbade my tongue to speak;
That my poor beauty had purloin'd his eyes;

II/6

tis is great, but ancient cause of sorrow.

Antonius und Cleopatra
But comforts we despise; our size of sorrow,
Proportion'd to our cause, must be as great

II/8

And as a traitor mine own fault confess

Richard II.
I did confess it, and exactly begg'd
… This is my fault: as for the rest appeall'd,
… A recreant and most degenerate traitor

II/11

In all thy face will be no crimson blood.

Titus Andronicus
Alas, a crimson river of warm blood,
… Doth rise and fall between thy rosed lips,
… Ah, now thou turn'st away thy face for shame!

II/13

In white, with incense I'll thine altars greet,

Lucretia

With your uncleanness that which is divine;
Offer pure incense to so pure a shrine:
That spots and stains love's modest snow-white weed.

II/15

Myself, poor wretch, mine own gifts now envy.

Cymbeline

And so I am awake. Poor wretches that depend

Hamlet

Pull'd the poor wretch from her melodious lay

Heinrich V.

are heavy orisons 'gainst this poor wretch!

Poor miserable wretches, to your death:

König Lear

Poor naked wretches, wheresoe'er you are,

II/18

White-cheek'd Penelope knew Ulisses sign,

Ende gut, alles gut

Let the white death sit on thy cheek for ever;

Heinrich IV. (Teil 2)

Thou tremblest; and the whiteness in thy cheek

Der Widerspenstigen Zähmung

Such war of white and red within her cheeks!

Venus und Adonis

How white and red each other did destroy!
But now her cheek was pale, and by and by

II/19

Can I but loath a husband grown a bawd?

Mass für Mass

due of a bawd, why, 'tis his right: bawd is he
doubtless, and of antiquity too; bawd-born.
… Pompey: you will turn good husband now, Pompey; you

III/1 (1)

Her left hand held abroad a regal scepter

Heinrich VI. (Teil 3)

His hand to wield a sceptre, and himself
Likely in time to bless a regal throne.

III/1 (2)

Tis time to move grave things in lofty style,
Long hast thou loiter'd; greater works compile.

Sonett 78

Yet be most proud of that which I compile,
Whose influence is thine and born of thee:
In others' works thou dost but mend the style,

III/4

Yet by deceit Love did them all surprise.
In stone, and iron walls Danae shut,

Heinrich VI. (Teil 1)

heir iron indignation 'gainst your walls*:*
Confronts your city's eyes, your winking gates;
And but for our approach those sleeping stones,

III/5

Thrice she prepar'd to fly, thrice she did stay,

Hamlet

With Hecate's ban thrice blasted, thrice infected,
Thy natural magic …

III/7

Ah, whither is thy breast's soft nature fled?

Hamlet
Soft! … O heart, lose not thy nature; let not ever
The soul of Nero enter this firm bosom.

III/8

Had thee unknown interr'd in ground most vile.

König Lear
Made to run even upon even ground,
Till this advantage, this vile-drawing bias,
… To a most base and vile-concluded peace

III/9

In empty bed alone my mistress lies.
Golden-hair'd Ceres crown'd with ears of corn,
Why are our pleasures by thy means forborne?

Antonius und Cleopatra
Have I my pillow left unpress'd in Rome
Forborne the getting of a lawful race,
And by a gem of women, to be abused
By one that looks on feeders?

III/9

Only was Crete fruitful that plenteous year,.
… Ida the seat of groves did sing with corn,
Which by the wild boar in the woods was shorn.

Ein Mittsommernachtstraum
I was with Hercules and Cadmus once,
When in a wood of Crete they bay'd the bear
… Such gallant chiding: for, besides the groves

III/11

And sweet-touch'd harp that to move stones was able?
Poets' large power is boundless, and immense,

Der Kaufmann von Venedig
By the sweet power of music: therefore the poet
Did feign that Orpheus drew trees, stones and floods;

III/12

And stately robes to their gilt feet hang down.
As is the use, the nuns in white veils clad,

Heinrich VIII.
another, six personages, clad in white robes,
wearing on their heads garlands of bays, and golden

III/13

And I will trust your words more then mine eyes.

Troilus und Cressida
That I may call thee something more than man
And after that trust to thee.

Anlage 2

Marlowes Lucanus Übersetzung versus Shakespeare

MARLOWE
Übersetzung
Lucanus' »Pharsaliae

Shakespeare
Texte

Rome, if thou take delight in impious war,
So impious war defiles the Senate house,

Heinrich V.
What is it then to me, if impious war,...

The Course of mischief, and stretch out of date,

Heinrich V.
Break out into a second course of mischief,...

Many a year these furious broils let last,

Heinrich VI. (Teil 1)
More rancorous spite, more furious raging broils,

Let all laws yield, sin bear the name of virtue,

Coriolan
Be it so; go back: the virtue of your name

Sword-girt Orion's side glisters too bright.

König Johann
War's rage draws near; and the sword's strong hand
… Away, and glister like the god of war,

…To be exalted with the threatening clouds:
And in the fleeting sea the earth be drenched.

Julius Caesar
The ambitious ocean swell and rage and foam
Were now exalted, and with blue beams shined

Yet more will happen than I can unfold.

Othello
Sees and knows more, much more, than he unfolds

Filled both the earth and seas with prodigies;

Titus Andronicus
Nor we disturb'd with prodigies on earth.

With slender trench they escape night stratagems,

Kaufmann von Venedig
The motions of his spirit are dull as night

Is fit for treasons, stratagems and spoils;

If to encamp on Tuscan Tiber's streams,

Heinrich V.

Beyond the river we'll encamp ourselves,

Pricks forth our lively bodies, and strong arms
Thou hast no hands, to wipe away thy tears:

Titus Andronicus

Now I behold the lively body so?

Brabbling Marcellus; *Cato whom fools reverence*

Cymbeline

Those that I reverence those I fear, the wise:
At fools I laugh, not fear them.

But now the winter's wrath and wat'ry moon,

Richard III.

That I, being govern'd by the watery moon,

Mittsommernachtstraum

Quench'd in the chaste beams of the watery moon

Romeo und Julia

The collars of the moonshine's watery beams

Mittsommernachtstraum

The moon methinks looks with a watery eye;

While Titan strives against the world's swift course;

Hamlet

That swift as quicksilver it courses through

The causes first I purpose to unfold

Die lustigen Weiber von Windsor

To what purpose have you unfolded this to me?

There spread the colours, with confused noise

Der Sturm

strange, hollow, and confused noise, they

Fleeter than arrows, bullets, wind, thought, swifter things.

Verlorene Liebesmüh

Swifter than bullets thrown from Spanish slings

And bear true hearts, stay her, this spectacle

Othello

As true hearts cannot bear.

Did vilde deeds, then 'twas worth the price of blood

Romeo und Julia
Who now the price of his dear blood doth owe?

And then we grew licentious and rude,
The soldier's prey, and rapine brought in riot

Heinrich V.
What rein can hold licentious wickedness
… Upon the enraged soldiers in their spoil

Aye me, O what a world of land and sea
Might they have won whom *civil broils have slain!*

Heinrich VI. (Teil 1)
Prosper this realm, keep it from civil broils

Anlage 3

Marlowe's Tamerlan Monolog versus Shakespeare

Marlowe	**Shakespeare**
Monolog	Texte
aus »Tamerlan « (Teil II)	

When heaven shall cease to move on both the poles

Perikles
Yet cease your ire, you angry stars of heaven

And when the ground, whereon my soldiers march

Heinrich IV. (Teil 1)
*bottle of sack***:** *our soldiers shall march through*

Shall rise aloft and touch the horned moon

Mittsommernachtstraum
his lanthorn doth the horned moon present

And not before, my sweet Zenocrate.

Was ihr wollt
Tis not so sweet now as it was before

Sit up, and rest thee like a lovely queen

Antonius und Cleopatra
*Show me, my women, like a queen***:** *go fetch*

So, now she sits in pomp and majesty,

Heinrich VIII.
Still growing in a majesty and pomp, the witch

When these, my sons, more precious in mine eyes

König Johann
Turning with splendor of his precious eye

Than all the wealthy kingdoms I subdued

Heinrich VI. (Teil 2)
And all the wealthy kingdoms of the west

Placed by her side, look on their mother's face.

Mass für Mass
beseech you, sir, look in this gentleman's face

But yet methinks their looks are amorous

Mittsommernachtstraum
The moon methinks looks with a watery eye;

Not martial as the sons of Tamburlaine.

Heinrich IV. (Teil 2)
Their sons with arts and martial exercises:

Water and air, being symbolized in one

Perikles
As fire, air, water, earth, and heaven can make

Argue their want of courage and of wit;

Titus Andronicus
Chiron, thy years want wit, thy wit wants edge

Their hair, as white as milk, and soft as down

Perikles
With fingers long, small, white as milk;

which should be like the quills of porcupines

Hamlet
Like quills upon the fretful porpentine

As black as jet, and hard as iron or steel

Mittsommernachtstraum
draw not iron, for my heart Is true as steel:

Bewrays they are too dainty for the wars;

Verlorene Liebesmüh
Her feet were much too dainty for such tread!

Their fingers made to quaver on a a lute

Titus Andronicus
pretty fingers off. Tremble, upon a lute

Their arms to hang about a lady's neck

Heinrich VI. (Teil 1)
Direct mine arms I may embrace his neck

Their legs to dance and caper in the air

Die lustigen Weiber von Windsor
he capers, he dances, he has eyes of youth

Would make me think them bastards, not my sons

Richard II.
And that he is a bastard, not thy son

But that I know they issued from thy womb,

Romeo und Julia
If I have kill'd the issue of your womb,

never looked on man but Tamburlaine

Komödie der Irrungen
That never, look'd or touch' d, or carved to thee.

Anlage 4

Marlowes Tamerlan versus Shakespeare

Tamburlaine (**Marlowe**)	Werk von **Shakespeare**
	Heinrich V. (Teil 2)
Holla, ye pampered Jades of Asia.	*And hollow pampered, jades of Asia*
What, can ye draw but twenty miles a day?	*Which cannot go but thirthy miles a day*
	Romeo und Julia
Where Beauty, mother to the muses, sits	*Read o'er the volume of your Paris face*
And comments volumes with ivory pen	*And find delight writ there with beauties pen*
Taking instruction from thy flowing eys.	*and what obscured in this fair volume lies*
	Find written in the margin of his eyes
	on the shining face
	Julius Caesar
The glory of this happy day is yours	*To part the glories of this happy day*
	Romeo und Julia
Whose eyes are brighter than the lamps of heaven	*The brightness of her cheek*
	would shame those stars,
	As daylight doth a lamp; her eyes in heaven
	Titus Andronicus
Ah, Sheperd, pity my distressed plight	*Comfort his distressed plight*
	Heinrich VIII.
That flies with fury swifter than our thoughts	*Thus with imagined wing our swift scene flie*
	… Than that of thought … …
	As tediously as hell, but flies the grasps of love
	Troilus
	With wings more momentary-swift than thought.
	Romeo und Julia

That Jowe shall send his winged messenger	*… being o'er my head* *As is a winged messenger of heaven*
	Julius Caesar
most great and puissant Monarch of the earth	*Most high, most mighty and most puissant Caesar*
	Heinrich VI. (Teil 3)
And sorrow stops the passage of my speech	*Hath stopp'd the passage where thy words should enter*
	Cymbeline
have make the waters swell above the banks	*And Cydnus swelled above the banks*
	Richard III.
unto the rising of this earthly globe; *Wheras the sun, declining from our sight,* *Begins the day with our Antipodes*	*Behind the globes that lights the lower world,* *Whilst we were wandering with the Antipodes*
	Romeo und Julia
met, heaven and earth, and here let all things end	*Vile earth, to earth resign, end motion here.*
	Hamlet
Before the moon renew her borrowed light	*Thirty dozen moons with borrowed sheen*
	König Lear
Fall, stars, that govern his nativity	*My nativity was under Ursa major*
	Ende gut, alles gut
With what a flinty bosom should I joy *The breath of life and burden of my soul*	*Dear almost as his life; which gratitude* *Through flinty Tartar's bosom would peep forth,*
	Kaufmann von Venedig
In frame of which Nature	*Nature hath framed strange fellows* *in her time hath showed more skill*
	Perikles
	When nature framed this piece *she meant thee a good turn*
	Viel Lärm um nichts
	Natur never framed a womens heart of proder stuff
	Titus Andronicus
From whence the stars do borrow all their light	*As the moon does, by wanting light to give*: *but then renew I could not like the moon* *There were no suns to borrow of.*
	Heinrich VI. (Teil 3)
Ah, cruel brat, sprung from a tyrant's loin	*O; tigers heart, wrapped in a women hide!*
	Romeo und Julia
	O serpeant heart, hid with a flowering face
	Richard II.
Until my soul, dissevered from this flesh *Shall mount the milk-white way*	*Mount, mount my soul! thy seat is up on high* *Whilst my gross flesh …*
	Heinrich VI. (Teil 1)

Shaking her silver tresses in the air	*Brandish your cristal tresses in the sky*
	Hamlet
Then haste, Corsoe, to be King alone	*Haste me to know it,that I, with wings as swift*
That I, with these my friends and all my men	*As meditation or the thoughts of love*
May triumph in our long expected fate	*may sweep to my revenge*
	Hamlet
Our souls, whose faculties can comprehend	*what a piece of work is a man!! How noble in reason*
The wondrous architecture of the world	*How infinite in faculty!! in form and moving how express*
And measure every wandering planets course	*and admirable!! in action how like an angel; in*
Still climbing after knowledge infinite,	*apprehension like a god!! the beauty of the world!!*
And always moving as the restless spheres	*the paragon of animals!! And yet, o me,*
Will us to wear ourselves and never rest	*what is this quintessence of dust?*
Until we reach the ripest fruit of all.	

Anlage 5

Marlowes Edward II-Monolog versus Shakespeare

(nach Peter farey)

»**Marlowe** (Edward II.)« Monolog (Akt 5, Szene 1, Zeile 51)	**Shakespeare (texte)**
	Heinrich VI. (Teil 2)
Ah, Leicester, weigh how hardly I can brook	*Knowing how hardly I can brook abuse*
	Heinrich V.
To lose my crown and kingdom without cause	*Your crown and kingdom, indirectly held*
	Heinrich VI. (Teil 3)
To give ambitious Mortimer my right	*Ambitious York doth level at thy crown*
	Heinrich V.
That like a mountain overwhelms my bliss;	*o'erwhelm it/As fearfully as doth a galled rock*
	Hamlet
In which extreme my mind here murdered is	*O what a noble mind is here o'erthrown*
	Cymbeline
But what the heavens appoint, I must obey	*No more obey the heavens than our courtiers*
	Ein Wintermärchen
Here, take my crown, the life of Edward too:	*There is a plot against my life, my crown*
	Heinrich VI. (Teil 1)
Two kings in England cannot reign at once	*Nor can one England brook a double reign*
	Der Widerspenstigen Zähmung
But stay a while, let me be king till night	*But stay a while – what company is this?*
	Heinrich VI. (Teil 3)

That I may gaze upon this glittering crown

Heinrich VI. (Teil 3)
So shall my eyes receive their last content

My head, the latest honour due to it

And jointly both yield up their wished right

Continue ever, thou celestial sun;

Let never silent night possess this clime:

Stand still, you watches of the element

All times and seasons, rest you at a stay

That Edward may be still fair England's king.

But day's bright beams doth vanish fast away

And needs I must resign my wished crown.

Inhuman creatures, nursed with tiger's milk

Why gape you for your sovereign's overthrow?

My diadem, I mean, and guiltless life.

See, monsters, see! I'll wear my crown again.

What, fear you not the fury of your king?

But, hapless Edward, thou art fondly led;

They pass not for thy frowns as late they did,

But seek to make a new elected king

I'll make my heaven to dream upon the crown;

Nor to be seen: my crown is called content

Heinrich VI. (Teil 1)
This is the latest glory of thy praise

Titus Andronicus
Tomorrow yield up rule, resign my life

Heinrich V. (Teil 2)
But now I worship a celestial sun.

Heinrich VI. (Teil 2)
Let never day nor night unhallowed pass

Hamlet
A silence in the heavens, the rack stand still,

Sonett 19
Mak glad and *sorry seasons as thou fleet'st*
And do whate'er thou wilt, swift-footed Time

Richard III.
Arm, fight, and conquer for fair England's sake

Ende gut, alles gut
But to the brightest beams
Distracted clouds give way

Heinrich VI. (Teil 3)
Nay, then I see that Edward needs must down.

Heinrich VI. (Teil 3)
… more inhuman … than tigers of Hyrcania.

Coriolanus
… no more mercy in him than milk in a male tiger

Heinrich VI. (Teil 1)
That plotted thus our glory's overthrow

Heinrich VI. (Teil 2)
And *all to make away my guiltless life.*

Titus Andronicus
See, brother, see! Note how she quotes the leaves

Ein Wintermärchen
Then, till the fury of his highness settle

Komödie der Irrungen
Hapless Aegeon, whom the fates have marked

Cymbeline
Fear no more the frown o'th' great

Heinrich VI. (Teil 3)
But seek revenge on Edward's mockery

Heinrich V. (Teil 2)
Which fills my mind with strange dispairing thoughts *And manage it against despairing thoughts*

Lucretia
Which thoughts are martyred with endless torments *Immodestly lies martyred with disgrace*

Heinrich VI. (Teil 3)
And in this torment comfort find I none *And from that torment I will free myself*

Heinrich VI. (Teil 1)
But that I feel the crown upon my head; *and set a presious crown upon thy head*

Komödie der Irrungen
And therefore let me wear it yet a while. *And therefore let me have him home with me.*

Anlage 6

Taming of **A** shrew(Shakespeare?) versus Marlowe

Taming of A Shrew (TaS) **Werke von Marlowe**

Now that the gloomy shadow of the night,
Longing to view Orions drisling lookes,
Leapes from th' antarticke world unto the skie.
And dims the welkin with her pitchie breath

Faustus (Q1604 und Q1616)
Now that the gloomy shadow of the earth
Longing to view Orion's drizzling look,
Leaps from th' antartic world unto the sky, –
And dims the welkin with her pitchy breath

And dive into the sea to gather pearle.
Boy, oh disgrace to my person, souns, boy, of your face,
You have many boys with such Pickadevantes,
I am sure, sounds would you not have a bloody nose for this.

Faustus (Q1604; Q1616)
Ransacke the Ocean for orient pearle.
How boy. Swowns, boy! I hope you
have seen many boys with such
pickadevaunts as I have; boy, quotha!

But staie, what dames' are these so bright of hew
Whose eies are brighter than the lampes of heaven?
Fairer then rocks of pearl and pretious stone

Tamerlan
Zenocrate, the loveliest maid alive,
Fairer than rocks of pearl and precious stone,
Whose eyes are brighter than the lamps of heaven

The image of honor and Nobilitie,
In whose sweet person is comprisde the somme
Of natures skill and heauenlie maiestie.

Tamerlan
Image of Honor and Nobilitie,
In whose sweete person is compriz'd the Sum
Of nature's Skill and heauenly majestic.

Eternall heaven sooner be dissolv'd,
And all that pierceth Phoebus silver eie,
Before such hap befall to Polidor.

Tamerlan
Eternal heaven sooner be dissolv'd,
And all that pierceth Phoebus' silver eye,
Before such hap fall to Zenocrate!

Thou shalt have garments wrought of Median silke,
Enchac'd with pretious jewels fetcht from far,
By Italian merchants that with Russian stemes,
Plows up huge furrowes in the Terrene Maine.

Tamerlan
Thy garments shall be made of Median silk,
Enchas'd with precious jewels of mine own,
And Christian merchants that with Russian stems
Plow up huge furrows in the Caspian Sea.

Whose sacred beauties hath inchanted me,
More faire than was the Grecian Helena
For whose sweet sake so many princes dide,
That came with thousand shippes to Tenedos.

Tamburlaine II
Her sacred beauty hath enchaunted heaven;
And had she liu'd before the siege of Troy,
Helen, whose beauty summond Greece to armes
And drew a thousand ships to Tenedos,
Had not been nam'd in Homers Iliads.

Brighter then the burnisht pallace of the sunne,
The eie-sight of the glorious firmament.

Tamburlaine II
Batter the shining pallace of the Sun,
And shiver all the starry firmament.

As was the Maßie Robe that late adorn'd
The stately legat of the Persian king.

Tamburlaine II
And I sat down, cloth'd with a maßy robe
That late adorn'd the Afric potentate.

I'll fetch you lusty steeds more swift of pace
Than winged Pegasus in all his pride,
Than ran so swiftly over the Persian plain.

Tamburlaine II
A hundred Tartars shall attend on thee,
Mounted on steeds swifter than Pegasus.

Or were I now but half so eloquent,
To paint in words what I'll perform in deeds,
I know your honour then would pity me.

Tamburlaine II
Ah, were I now but half so eloquent
To paint in words what I'll perform in deeds,
I know thou wouldst depart from hence with me.

My future now I do account as great
As earst did Cesar when he conquered most.

Edward II.
Which whiles I have, I think myself as great
As Cesar riding in the Roman street.

Anlage 7

Marlowes Dr.Faustus versus Shakespeare

Dr. Faustus, **marlowe**

Not long he stayed within his quiet house
To rest his bones after his weary toil,

The which, this day with high solemnity,
This day is held through Rome and Italy
In honour of the Pope's triumphant victory.

And like a steeple overpeers the church
But we'll pull down his haughty insolence
And as Pope Alexander, our progenitor

Texte von **Shakespeare**

Sonett 27
Weary with toil, I haste me to my bed,
The dear repose for limbs with travel tired;

Antonius und Cleopatra
in solemn show attend this funeral;
And then to Rome. Come, Dolabella, see
High order in this great solemnity.

Heinrich VI. (Teil 2)
Yet let us watch the haughty cardinal:
His insolence is more intolerable

	Romeo und Julia
Begets a world of idle fantasies,	*Which are the children of an idle*
… To overreach the devil. But all in vain;	*Begot of nothing but vain fantasy,*
	Komödie der Irrungen
O friend, I feel thy words to comfort my distressed soul	*O, that thou wert not, poor distressed soul!*
	Hamlet
Yet, yet, thou hast an amiable soul,	*To my sick soul, as sin's true nature is,*
If sin by custom grow not into nature.	*Each toy seems prologue to some great amiss:*
	Hamlet
When I behold the heavens, then I repent,	*ll blessing beg of you. For this same lord,*
And curse the wicked Mephistophilis,	*I do repent: but heaven hath pleased it so*
Because thou hast deprived me of those joys	
	Verlorene Liebesmüh
But think'st thou heaven is such a glorious thing?	*Study ist like the heaven's glorious sun*
I tell thee ›Faustus it is not half so fair	*That will not be deep-search'd with saucy looks*
	Troilus und Cressida
was this the face that launched	*She is the pearl, whose price hath*
a thousend ships	*launched above a thousand ships*
	Hamlet
Ugly hell, gape not! come not Lucifer	*though hell itself should gape*
	Henry IV. (Teil 1)
you stars, that reigned at my nativity«	*at my nativity*
	The front of heaven was full of fiery shapes
	Richard II.
O soul! be changed into small waterdrops	*to melt myself away in water-drops*
	Romeo und Julia
Here will I dwell, for heaven be in these lips	*The here in the dark to be his paramour*
(…) and none but thou shalt by my paramour	*(…) here I will remain*
	Die lustigen Weiber von Windsor
I was no sooner in the middle of the	*they threw me off, from behind one of*
pond, but my horse vanished away«	*them, in a slough of mire; and*
	set spurs and away,
	like three German devils, three
	Doctor Faustuses

Anlage 8
Marlowe versus Heinrich VI (Shakespeare)

Werke von Marlowe	Heinrich VI. (Shakespeare)
Jude von Malta *These arms of mine shall be thy sepulcher*	Teil 2 *These arms of mine shall be the winding sheet;* *My heart, sweet boy, shall be the sepulchre.*
Edward II. *How now! Why droops the earl*	Teil 2 *Why droops my Lord, like overipen'd corn*
Raun showers of vengeance on my cursed head	*Throw in the frozen bosoms of your part* *Hot coals of vengeance*
Doktor Faustus *You stars, that reigned at my nativity*	Teil1 *At my nativity,* *The front of heaven was full of fiery shapes*
Tamerlan *And since this earth dimmed with thy brinish tears*	Teil 3 *To hear and see her plaints, her brinish tears*
Edward II. *The haughty Dane commands the street*	Teil 3 *Stern Falconbridge commands the narrow sea*
Inhuman creatures nursed with tigers milk	*O Tigers heart wrapt in a Womans hide*
Tamerlan *Go thou frowning forth, but come thou smiling home and thus he goes* *As did Paris with the Grecian dame*	Teil 1 *As did the youthful Paris once to Greece*
Tamerlan *and sorrow stops the passage of my speech*	Teil 3 *my fathers blood hath stopped where thy words should enter*
Edward II. *Theres none here but would run his horse to death*	Teil 3 *That beggars mounted run their horse to death*
Can kingly lions fawn on ceeping ant?	*When the lion fawns upon the man …*
Tamerlan *Shaking her silver tresses in the air*	Teil 1 *randish your cristal tresses in the sky*
Black is the beauty oft he brightest day	*Hung be the heavens with black, yield day to night*
Edward II. *In civil broils make kin and countrymen*	Teil 1 *Prosper his realm keep it from civic broils.*

Anlage 9

Zueignung Shelton versus Shakespeare

Zueignungsgedicht Sheltons an richard Verstegen	Werke von Shakespeare
	König Lear (Akt 3, Szene 1)
1 *THy curious Nation hitherto did range*	*The curiosity of nations to deprive me*
	Hamlet (Akt 4, Szene 5)
2 *Throughout the World to search antiquities.*	*And, as the world were now but to begin, Antiquity forgot, custom not known,*
	Der Kaufmann von Venedig (Akt 1,Sz.1)
3 *And in knowne notes all that was rare or strange*	*Some rare note-worthy object in thy travel***:**
	Richard II. (Akt 4, Szene 3)
4 *In forraine Lands, at home did modellize*	*Leads discontented steps in foreign soil, This fair alliance quickly shall call home*
	Titus Andronicus (Akt 5, Szene 1)
5 *Tet whilies on externe things they fixt their eyes.*	*To gaze upon. as I earnestly did fix mine eye*
	Cymbeline (Akt 1, Szene 5)
6 *Their sence to them they did apply so much,*	*try the vigour of them and apply*
	Verlorene Liebesmüh (Akt 2, Szene 2)
7 *As their owne worths they did but sleightely touch.*	*Methought all his senses were lock'd in his eye, Who, tendering their own worth from where*
	Heinrich VI. (Akt 2, Szene 4)
8 *But thou VERSTEGAN carefully didst note.*	*and you yourself, I'll note you in my book of memory*
	Heinrich VI. (Teil 2, Akt 4, Szene 7)
9 *The ancient records of thy native Ile,*	*all the records of the realm***:** *my mouth shall be the parliament of England.*
	Heinrich VI. (Akt 3, Szene 3)
10 *Where fame such acts, and monuments did cote*	*Where fame, late entering at his heedful ears,*
	Richard III. (Akt 4, Szene 4)
11 As few their like are found in forraine soile.	*Leads discontented steps in foreign soil*
	Heinrich VI. (Akt 1, Szene 3)
12 *These thou hast gathered with*	*When I was dry with rage and extreme toil*

exceeding toile.

13 *And since affection made thee take such paine*

14 *As kind acceptance rightly is thy gaine.*

15 *Thy labours shew thy will to dignifie,*

16 *The first dilaters of thy famous Nation,*

17 *And whilest thy lines their glory signifie*

18 *They likewise do increase thy reputation*

19 *And England fill with double admiration*

20 *To see so rich a treasure was her owne,*

21 *And that it lurckt so long from her unknown*

22 *The envious abortive imps of skill*

23 *Perhaps will these th'yngenious labours bite,*

24 *And carpe the travels of thy learned quill*

25 *But since such fondling in their harmes delight,*

26 *Rather deplore than heed their over sight*:

Antonius und Cleopatra (Akt 3, Sz. 11)
My sword, made weak by my affection, would

Richard II. (Akt 5, Szene 6)
And to thy worth will add right worthy gains

Troilus und Cressida (Akt 4, Szene 5)
what thinks he shows
Nor dignifies an impure thought with breath;

Heinrich V. (Akt 3, Szene 2)
Of my nation! What ish my nation? Ish a villain
(…) my nation? Who talks of my nation?

Timon von Athen (Akt 1, Szene 1)
It stains the glory in that happy verse Timon

Othello (Akt 2, Szene 3)
my reputation! I have lost the immortal part of myself

Heinrich IV. (Akt 4, Szene 2)
England shall double gild his treble guilt,

Timon von Athen (Akt 4, Szene 3)
Have sent thee treasure. Go, live rich and happy;

The Taming of the shrew (Akt3, Szene 4)
Hath all so long detain'd you from your wife

Heinrich IV. (Akt 5, Szene 5)
imp of fame;

Cymbeline (Akt 5, Szene 5)
Thou, king, send out.For torturers ingenious

Viel Lärm um nichts (Akt 3, Szene 5)
get the learned writer to set down our (…)

Heinrich VI. (Akt 5, Szene 4)
But cheerly seek how to redress their harms

Mittsommernachtstraum (Akt 2, Szene 1)
Take heed the queen come not within his sight;

	Heinrich V., Akt 5, Szene 2
27 *For if they not did not their utility hate*	*But hateful docks (…) Losing both beauty* and utility
	Timon von Athen, Akt 4, Szene 3
28 *Where they do envy, they would imitate*	*Whom I would imitate*: *consumption catch thee*

Anlage 10

Madrigal [II] Shelton versus Shakespeare

Madrigal von Thomas Shelton	Werke von Shakespeare
	Richard III. (Akt 4, Szene 3)
1 *What wight saw captive stile so comfortable*	*Grossly grew captive to his honey words*
	Zwei Herren aus Verona (Akt 4, Sz.2)
2 *As that, which thou didst send to me this morne*,	*Send to me in the morning and I'll send it*:
	Heinrich VI. (Akt 3, Szene 3)
3 *Stile, that t'enchant the gods them selves were able*,	*Speak, Pucelle, and enchant him with thy words.*
	Der **Widerspenstigen Zähmung** (A4/4)
4 *O that such rare conceipt, should maske in sable*,	*O, sir, the conceit is deeper than you think for*
	Der Kaufmann von Venedig (A2/ 2)
	as God has any ground. O rare fortune!
	Cymbelin (Akt 5, Szene 4)
	O rare instinct!
	Richard II. (Akt 3, Szene 3)
5 *which ought with glorie crownd, to be upborne*,	*And threat the glory of my precious crown*
	Richard III. (Akt IV, Szene 4)
	The crown, usurp'd, disgraced his kingly glory.
	Heinrich V. (Teil 2, Akt 2, Szene 3)
6 *Unto the heavens, and plac'd at Ioves high table*:	*For yours, the God of heaven brighten it*!
	Richard I. (Akt 2, Szene 3)
7 *Fortune, which evermore hath been unstable.*	*Evermore thanks (…)* *Which, till my infant fortune comes to*

	years,
	Sonett 86
8 *Envi'd thy vertues, and thy great perfection,*	*And maiden virtue rudely strumpeted and right perfection*
	Perikles (Akt 2, Szene 5)
9 *When she inchain'd thy heart, in such subjection*	*with all my heart (…); I'll bring you in subjection.*
	König Johann (Akt 3, Szene 3)
10 *Of one, that is to pay thy love unable,*	*And with advantage means to pay thy love***:**
	Heinrich IV. (Teil 2, Akt 5, Szene 5)
11 *With other things, then dumbe shewes of affection.*	*It shows my earnestness of affection,*

Anlage 11

Shelton Brief versus Shakespeare

Brief Shelton's (vollständig) an Robert Cecil	Werk Shakespeare's
	Macbeth (Akt 4, Szene 1)
this act wilbee an ornament and crowne	*To crown my thoughts with acts*
	Macbeth III/5
to all the others which you have done	*and, wish is worse, all have you done … who, as others do*
	Heinrich V. (Akt 4, Szene 3)
will make yor name to bee remembred in tymes	*But he'll remember with advantages* *What feats he did that day***:** *then shall our names.* *Be in their flowing cups freshly remember'd.* (…) But we in it shall be remember'd;
	König Lear (Akt 4, Szene 7)
to come with teares and blissings.	*Thou art a soul in bliss; but I am bound* *Upon a wheel of fire, that mine own tears*
[Mr. Cusacke President of all the Irish Seminaries] *of these parts intreated mee to write to yor Lords*	**Heinrich VI.** (Teil 3, Akt 1, Szene 1) *I'll write unto them and entreat them fair.*
	Wie es euch gefällt (Akt 2, Szene 5)
humbly requesting that it would please you to deale	*More at your request than to please myself.*

with his Majestie to tollerate as muche

as is possible wth religion in Irelande,

yielding certaine very waightie and urgent reasons

for the same (of wich I thinke Mr Trumbul) (…) will treate more extensly and promiseth in liewe

thereof to undertake, to bring all the religious men,

and priests of that kingdome, to take theyr corporall oathes

to bee trewe unto his Matie and never to concur directly or indirectly to any thing

that may alter or alienate the people

from theyr dewtyes to the crowne.

The man is one, who for his integritie of lyfe, alliance wth the nobilitie, and authoritie at home and abroade

can doe most of any churchman of the nation.

Beesydes wchs wee bee all so well schooled in forraine proceedings

as yf the king will but wincke at religion

the nation wilbee never againe abused by strangers

Heinrich VI. (Teil 3, Akt 3, Szene 2)
*I told your majesty as much before***:**

Ende gut, alles gut (Akt 1, Szene 1)
or whether he thinks it were not possible, with … sums of gold

Was Ihr wollt (Akt 3, Szene 2)
You must needs yield your reason, Sir Andrew.

Troilus und Cressida (Akt 3, Szene 3)
in promise, Which, you say, live to come

Heinrich VI. (Akt 4, Szene 7)
he bruit thereof will bring you many friends.

Caesar (Akt 2, Szene 1)
and what other oath … That this shall be, or we will fall for it? Swear priests

Der Kaufmann von Venedig (A4/1)
That indirectly and directly too Thou hast contrived

Kaufmann von Venedig (A4/1)
no power in the tongue of man to alter me

Richard II (Akt 4, Szene 2)
I give away my crown, release all duty's rites

Heinrich VI. (Teil 1, Akt 5, Szene 5)
her father is a king, (…)
And of such great authority in France As his alliance (…)

Heinrich VI. (Teil 2, Akt 1, Szene 3)
And he of these that can do most of all

Heinrich IV.
*Well, I am school'd***:** *good manners be your speed!*

Heinrich VI.
bears the title of a king,
As if a channel should be call'd the sea

König Johann (Akt 3, Szene 3)
Wherin we step after a stranger
oh nation, that thou couldst remove

Othello (Akt 3, Szene 4)

This is all that the present state of matters permits mee to write;

desyreng that yr Lo; will excuse my bowldnes,

and receive it from one that neither does it for interest

or is any way interressable more then honour and reason

I humbly take leaue.

Pray heaven it be state-matters, as you think

Troilus und Cressida (Akt 3, Szene 3)
he desires you, that, you will make his excuse

Der Widerspenstigen Zähmung (A2/1)
Pardon me, sir, the boldness is mine own, and receiue it from one that neither does it for interest

Othello (Akt 3, Szene 3)
Receive it from me. I speak not yet of proof

Troilus und Cressida (Akt 2, Szene 2)
if we talk of reason, … manhood and honour shall leade hime.

Macbeth (Akt 1, Szene 4)
So humbly take my leave

Hamlet (Akt 1, Szene 3)
Most humbly do I take my leave, my lord

Cymbeline (Akt 1, Szene 5)
Most humbly do I take my leave, my lord

Heinrich VI. (Teil 3, Akt 1, Szene 2)
humbly I do take my leave.

Anlage 12

Shelton Übersetzung Don Quichote vs Shakespeare

Sheltons Don Quichote-Übersetzung	Werke von Shakespeare
Teil 1, Sonette *I have held fortune prostrate at my feet,*	**Heinrich IV.** (Teil 2, Akt 4, Szene 5) *I will fall prostrate at his feet,*
	Romeo und Julia (Akt 4, Szene 2) *By holy Laurence to fall prostate here*
Teil 2, Kapitel 64 *God and St. George!*	**Heinrich VI**./1 (Akt 4, Szene 2) **Heinrich VI**./3. (Akt 2, Szene 1) **Heinrich VI**./3 (Akt 4, Szene 2) *God and St. George!*
	Richard III.Akt 5 Szene 3) *God and St.George*

Teil 3, Kapitel 52 *Ingratitude is the daughter of pride, and one of the greatest sins.*	**König Lear** (Akt 1, Szene 4) *Ingratitude, thou marble-hearted fiend!*
Teil 2, Kapitel 58 *fuller of anger than revenge*	**Hamlet** (Akt 1, Szene 2) *more in sorrow than in anger*
Teil 2, Kapitel 33 *At night all cats are grey*	**König Lear** (Akt 3, Szene 6) *The cat is gray*
Teil 2, Kapitel 12 *A bird in the hand is worth two in the bush.*	**Heinrich VI.** (Akt 5, Szene 6) *The bird that has been limed in a bush misdoubteth every bush.*
Teil 2, Kapitel 37 *The weakest go to the walls*	**Romeo und Julia** (Akt 1, Szene 1) *The weakest goes to the wall*
Teil 2, Kapitel 38 *It is such, as is able to make make marble relent*	**Venus und Adonis** 1/200 *for stone at rain relenteth*
Teil 2, Kapitel 23 *All comparisons are odious*	**Much Ado about Nothing** *Comparisons are odorous*: *palabras* (palabras: span. Worte)
Teil 2, Kapitel 72 *the Rampire or fortresse of Widdowes*	**Timon von Athen** (Akt 5, Szene 4) *our rampired gates.*
Teil 2, Kapitel 2 *the naked truth*	**Verlorene Liebesmüh** (Akt 4, Szene 2) *the naked truth*
Teil 2, Kapitel 4 *Honours change manners*	**Ein Wintermärchen** (Akt 1, Szene 2) *What is breeding that changeth thus his manners*
Teil 2, Kapitel 60 *the labyrinth of confusions.*	**Troilus und Cressida** (Akt 2, Szene 2) *lost in the labyrinth of thy fury*
Teil 2, Kapitel 60 *I know not what desires of revenge, that have power to trouble the most quiet hearts.*	**Titus Andronicus** (Akt 2, Szene 3) *Vengeance is in my heart death in my hand, blood and revenge are hammering in my head.*
Teil 2, Kapitel 13 *If the blinde guide the blinde, both will be in danger to fall into the pit.*	**Heinrich V.** (Akt 3, Szene 6) *Fortune is painted blind.* **Der Kaufmann von Venedig** (Akt 2, Szene *But love is blind, and lovers cannot see.*
Teil 2, Kapitel 66 *Fortune is a drunken, longing woman, and withall blinde, so shee sees not. what she doth; neither knowes whom she casts down, or whom she raiseth up*	**Hamlet** (Akt 2, Szene 2) *For 'tis a question left us yet to prove, whether love lead fortune, or else fortune*

Teil 1, Kapitel 47 *Everyone is the sonne of his own workes* Teil 2, Kapitel 66 *Every man is the Artificer of his own fortune.*	**König Lear** (Akt 1, Szene 2) *when we are sick in Fortune –* *often the surfeit of our own behaviour.*
Teil 2, Kapitel 19 *Between a woman's aye and no,* *I would be loth to put a pins point.*	**Viel Lärm um nichts** (Akt 2, Szene 3) *Yea, just so much as you may* *take upon a knife's point*
Teil 1, Kapitel 42 *this marvailous success, hath been such,* *as it may be paragons to the novelty and* *the strangenesse of the event itself.*	**Othello** (Akt 2, Szene 1) *He hath achieved a maid* *that paragons description and wild fame.*
Teil 2, Kapitel 48 *She pulled out a great Pin, or rather,* *a little Bodkin.*	**Hamlet** (Akt 3, Teil 1) *when he himself might his quietus make* *with a bare bodkin***?**
Teil 1, Kapitel 14 *I was born free*	**Julius Caesar** (Akt 1, Szene 2) *I was born free.*
Teil 2, Kapitel 25 *And the Devill, raising brabbles in the air*	**Titus Andonicus** (Akt 2, Szene 1) *This petty brabble will undo us all.*
Teil 2, Kapitel 25 *She hath a good broken-mouth'd pot* *at her left side, that holds a pretty* *scantling of wine.*	Troilus und Cressia (Akt 1, Szene 1) *The success, although particular,* *hall give a scantling of good or bad unto* *the general.*
Teil 2, Kapitel 48 *walls have ears.*	**Sommernachtstraum** (Akt 5, Szene 1) *No remedy when walls hear without warning.*
Teil 2, Kapitel 38 *And it more tormenteth me That I feele,* *yet must conceale.*	**Hamlet** (Akt 1, Szene 2) *But break, my heart***:** *for I must hold my* *tongue.*
Teil 2, Kapitel 38 *Come death, hidden, without paine* *Let me not thy comming know.*	**Was ihr wollt** (Akt 2, Szene 4) *Come away, come away, death …*
Teil 2, Kapitel 49 *I desired my Brother that he would cloath me* *in mans apparell, in one of his suits.*	**Wie es euch gefällt** (Akt 1, Szene 3) *Were it not better* *that I did suit me all points like a man,* *a boar-spear in my hand.*
Teil 2, Kapitel 49 *When the sun shines, he shines upon all.*	**Richard II**. (Akt 1, Szene 3) *This must my comfort be* *The sun that warms you here shall shine* *on me.*
Teil 2, Kapitel 34 *The night came on, it being about* *Mid-summer.*	**Mittsommernachtstraum** (Akt 1, Szene 1) *Four nights will quickly dream away the tim*
Teil 2, Kapitel 63 *The Boat-Swaine gave warning with his* *whistle to the Slaves,*	**Der Sturm** (Akt 1, Szene 1) *Boat-Swaine***:** *Heigh, my hearts! Take in* *the topsail.*

to dis-robe themselves: *which was done in a instant*	*Tend to the master's whistle*
Teil 1, Kapitel 1 *Time out of mind*	**Romeo und Julia** (Akt 1, Szene 1) *Time out of mind*
Prolog *I was so free with him as not to mince the matter.*	**Othello** (Akt 2, Szene 3) *Thy honesty and love doth mince this matter.*
Teil 2, Kapitel 4 *Without a wink of sleep*	**Cymbeline** (Akt 3, Szene 4) *have not slept one wink*
Teil 1, Kapitel 5 *What put you in this pickle?*	**Der Sturm** (Akt 5, Szene 1) *How cam'st thou in this pickle?*
Teil 1, Kapitel 2 *They can expect nothing but their labour for their pains.*	**Troilus und Cressida** (Akt 1. Szene 1) *I had my labour for my travail.*
Teil 2, Kapitel 6 *Ill luck seldom comes alone.*	**Hamlet** (Akt 4, Szene 5) *When sorrows come, they come not single spies, but in battalions.*
Teil 2, Kapitel 33 *A good name is better than riches.*	**Othello** (Akt 3, Szene 3) *He that filches from me my good name robs me of that which not enriches him and makes me poor indeed.*
Teil, Kapitel 4 *Murder will out*	**Hamlet** (Akt 2, Szene 2) *Murder will speak*
Teil 2, Kapitel 14 *As one egg is like another*	**Wintermärchen** (Teil 1, Szene 2) *We are almost as like as eggs.*
Teil 2, Kapitel 10, 65 *Sweet meat must have sowre sauce.*	**Sonett 118** *Being full of your nere cloying sweetnesse* *To bitter sawces did I frame my feeding.*
Teil 1, Kapitel 38 (Edition 1687) *Sorbonicoficabilitudinistally*	**Verlorene Liebesmüh** (Akt 5, Szene 1) *honorificabilitudinitatibus*
Teil 2, Kapitel 71 *Strike while the iron is hot.*	**König Johann** (Akt 4 *Heat me these irons hot.*
Teil 1, Kapitel 33 *And their very Wills, like the different Motions* *of a well regulated Watch,* *were always subservient to their Unity,* *and still kept time with one another.*	**Sonett 135** *Whoever hat her wish, thou hast thy Will* *Let no unkinde, no faire beseechers kill,* *Thinke all but one, and me in that one Will.*
Teil 1, Sonette (A Dialogue) *Or how shall I my woful plaints repeat?*	**Romeo und Julia** (Akt 1, Szene 5) *O woe! O woful, woful, woful day* *Most lamentable day, most woful day*

Teil 1, Sonette (Amadis)
Thy name shall be renowned, near and fur;
And as, 'mongst countries, thine is best alone

Teil 1, Sonette (Don Belianis)
In love I courteous and so peerless was:
Giants, as if but dwarfs, I did despise;

Teil 1, Sonette (Don Belianis)
Have thousand wrongs reveng'd, millions undone.

Teil 1, Sonette
(The Knight of the Sun)
I left, that I the sovereign face might see

Teil 2, Kapitel 74
the sad remembrance of his being vanquished caused in him I

Heinrich IV. (Teil 2, Akt 1, Szene 1)
Blotting your names from books of memory,
Razing the characters of your renown,

Verlorene Liebesmüh (Akt 3, Szene 1)
This senior-junior, giant-dwarf, Dan Cupid;
regent of love-rhymes, lord of folded arms,

Heinrich VI. (Akt 3, Szene 3)
I will revenge his wrong to Lady Bona,

Richard II. (Akt 2, Szene 1)
Or bend one wrinkle on my sovereign's face

Richard III. (Akt 4, Szene 4)
Thou drown the sad remembrance of those wrongs

Anlage 13

Marlowe versus Romeo und Julia (Shakespeare)

Werk von Marlowe	Romeo und Julia
Tamerlan (Akt 5, Szene 1) *on thy shining face* *Where beauty, mother to the Muses, sits* *And comments volumes with her ivory pen* *Taking instructions from thy flowering eyes*	Akt 1, Szene 3 *Read o'er the volume of your paris face* *And find delight writ there with beauty's pen* *And what obscured in this fair volume lies* *Find written in the margent of his eyes.*
Tamerlan (Akt 1, Szene 3) *The sun, unable to sustain the sight shall hide his head.*	Akt 5, Szene 3 *The sun for sorrow will not show his head*
Dido, Königin v. Karthago (Akt 5, Sz. 1) [Dido zu ihrem Geliebten:] (…) *if thou wilt stay,* *Leap in mine arms*	Akt 3, Szene 2 [Julia zu ihrem Gelebten:] *(…) and Romeo* *Leape to these armes (…)*
Edward II. (Akt 4, Szene 3) *Gallop, apace, bright Phoebus through the sky* *And dusky night, in rusty iron car* *Between you both shorten the time, I pray* *That I may see that most desired day*	Akt 3, Szene 2 *Gallop, apace, You fiery footed steel* *Towards Phoebus lodging; such a waggoner* *As a Phaeton would whip you to the west* *and bring in cloudy night immediately*
Hero und Leander (zweite Sestiade) *Hero … fell down and fainted* *He kissed her and breathed life into her lips.*	Akt 5, Szene 1 *I dreamt my lady came and found me dead* *And breathed such life with kisses in my lips*

Der Jude von Malta (Akt 2, Szene 1)	Akt 2, Szene 2
But stay! What star shines yonder in the east?	*But soft! What light through yonder window breaks?*
*The lodestar of my life, if Ab*igail.	*It is the east, and Juliet is the sun!*

Anlage 14

»Venus und Adonis« versus »Oenone und Paris«

[V. & A. =Venus und Adonis (Shakespeare 1593) — OE. & P. = Oenone und Paris (Heywood ?1594)]

V. & A. *The first heir of my invention. –*
OE. & P. *The first fruits of my endeavours and the maidenhead of my pen. --*

V. &A. *my unpolished lines.–*
OE. & P. *rude and unpolished. --*

V. & A *honoured you with some graver labour. –*
OE. & P. *I may in some other opere magis elaborato.*

V. & A. *I leave it . . . to your heart's content. –*
OE. & P. *But, leaving . . . to their heart's content. –*

V. & A. *Stain to all nymphs.–*
OE. & P *Stain to the nymphs.–*

V. & A. *His louring brows.–*
OE. & P. *His louring look. –*

V. & A. *strong-neck'd steed. –*
OE. & P. *stiff-neckt steed. –*

V. & A. *flint-hearted boy. –*
OE. & P. *flint-hearted Phrygian. –*

V. & A. *She locks her lily fingers one in one. –*
OE. & P. *wring my lily fingers in thy fists.*

V. & A. *Fie! lifeless picture, cold and senseless stone. –*
OE. & P.A. *cold and senseless stone . . . such a picture. –*

V. & A. *Cynthia ... her silver shine. –*
OE. & P. *Cynthia ... her silver white. –*

V. & A. *Then mightst thou pause, for then I were not for thee;*

But having no defects, why dost abhor me?
OE. & P. *Disdainful Paris, dost thou then abhor me?*
What reason hast thou that I am not for thee?

V. & A. *hath done me double wrong. –*
OE. & P. *have done me double wrong. --*

V. & A. *That in each cheek appears a pretty dimple. –*
OE. & P. *Ah! those his amorous cheeks with pretty dimples.–*

V. & A. *new-fall'n snow takes any dint. –*
OE. & P. *The melting snows take any deep impression. –*

V. & A. *The grass stoops not, she treads on it so light. –*
OE. & P. *The tender grass unhended still shall stand. –*

V. & A. *To note the fighting conflict of her hue,*
How white and red each other did destroy. –
OE. & P. *The white and red were in his face at strife.*

V. & A. *fear through all her sinews spread. –*
OE. & P. *fear possessed every member. –*

V. & A. *And with his bonnet hides his angry brow. –*
OE. & P. *His comely temples shadow'd with his hat. –*

V. & A. *His louring brows o'erwhelming his fair sight,*
Like misty vapours when they blot the sky. –
OE. & P. *Look! as the louring clouds deface the skies,*
So was my face obscured with mine eyeS.–

V. & A. *Even by the stern and direful god of war,*
Whose sinewy neck in battle ne'er did bow . . .
Yet hath he been my captive. --
OE. & P. *And he [the god of war], that always foiled where he fighted,*
Hath been e'en captivated. –

Anlage 15

»Hero und Leander« versus »Venus und Adonis«

V&A = Venus und Adonis (Shakespeare) , H&L = Hero und Leander (Marlowe)

1) In beiden Werken wird »rose-cheeked« zur Beschreibung von Adonis verwendet (wie übrigens auch in Marlowes Ovid-Übersetzung)**:**

V&A**:** »*Rose-cheek'd Adonis tried him to the chase*«

H&L**:** »*Rose-cheeked Adonis kept a solemn feast.*«

»Thy rosy cheeks be to thy thumb iclined.«
Ovid- *»She blushed: Red shame becomes white cheeks.«*

2) Beide Werke nehmen Bezug auf die mythologischen Figur des Narzissus[1]:

V&A: »Narcissus so himself forsook«

H&L: »Those orient cheeks and lips, exceeding his
That leaped into the water for a kiss
»Of his own shadow and, despising many.«

3) Beide Werke assoziieren ein widerspenstiges Pferd (»*unruly horse«)* mit dem Verhalten eines Liebhabers:

V&A: *»The sea hath bounds, but deep desire hath none;*
Therefore no marvel though thy horse be gone.«
How like a Jade he stood, tied to the tree,
Servilely master'd with a leathern rein!
But when he saw his love, his youth's fair fee,
He held such petty bondage in disdain.«

H&L: *»For as a hot proud horse highly disdains*
To have his head controlled, but breaks the reins,
Spits forth the ringled bit, and with his hooves
Checks the submissive ground; so he that loves.«

4) In beiden Werken wird ein beloved »*sweet-smelling*« breath erwähnt (wie auch in »Romeo und Julia« und in Sonett 99):

V&A: »*Sweet issue of a more sweet-smelling sire*«

H&L: »*Many would praise the sweet smell as she passed*«

R & J »*By any other name would smell as sweet;*«

Son. 99: »*Sweet thief, whence didst thou steal thy sweet that smells, If not from my love's breath?*«

5) Beide Werke assoziieren die Nacht mit dem Liebesakt (ebenso wie Marlowes Ovid-Übersetzung):

V&A: *»The which, by Cupid's bow she doth protest,*
He carries thence incaged in his breast.
›Sweet boy‹, she says, 'this night I'll waste in sorrow«

H&L: »*Some say for her the fairest Cupid pined«*
(…).
Breathed darkness forth (dark night is Cupid's day).
Thus, having swallowed Cupid's golden hook,«

Ovid-Übersetzung *»And Cupid who hath marked me for thy prey,*
All lovers war, and Cupid hath his tent
Will you for gain have Cupid sell himself?
Till Cupid's bow, and flery shafts be broken,
So Cupid wills, far hence be the severe,
No love is so dear (quiver'd Cupid, fly)
So wavering Cupid brings me back amain,«

[1] S.auch John Clapmans »Narcissus«, s.Seite 272.

6) Beide Werke führen das »Carpe diem«-Motiv ein:

V&A: »*Make use of time, let not advantage slip;*
Beauty within itself should not be wasted:«

H&L: »*The richest corn dies, if it be not reaped;*
Beauty alone is lost, too warily kept.«

7) Beide Werke bilden eine Analogie zwischen »*fearful lovers*« und »*soldiers frain of death*«:

V&A: »*With cold-pale weakness numbs each feeling part;*
Like soldiers, when their captain once doth yield,
They basely fly and dare not stay the field.«

H&L: »*To touch those dainties, she the harpy played,*
And every limb did, as a soldier stout,
Defend the fort, and keep the foeman out.«

8) Beide Werke erwähnen die Gutgläubigkeit (»*credulous*«) und das Vertrauen eines Liebenden:

V&A: »*O hard-believing love! how strange it seems*
Not to believe, and yet too credulous«

H&L: »*Love is too full of faith, too credulous,*«

9) Beide Werke befassen sich mit dem Gegensatz von Mitleid und Härte:

V&A: »*Art thou obdurate, flinty, hard as steel?*
Nay, more than flint, for stone at rain relenteth:«

H&L: »*Relenting thoughts, remorse, and pity rests.*
And who have hard hearts and obdurate minds,«

10) Beide Werke verwenden gleiche assoziative Analogien von sanftem Herz (Brust) und unsterblicher Hand:

V&A: »*Look* how *he can, she cannot choose but love;*
And by her fair immortal hand she swears,
From his soft bosom never to remove,«

H&L: »*How smooth his breast was and how white his belly;*
And whose immortal fingers did imprint«

11) Beide Werke gebrauchen den Begriff »Königin der Liebe«:

V&A: »*Poor queen of love, in thine own law forlorn,*«

H&L: »*The gentle queen of love's sole enemy.*«

12) Beide Werke denken über die Beeinflussung des in der Liebe veränderten Verhaltens nach:

V&A: »*Banning his boisterous and unruly beast*:«

H&L: »*Are of behaviour boisterous and rough.*
O shun me not, but hear me ere you go«

V&A: »*His love, perceiving how he is enrag'd,*
Grew kinder, and his fury was assuag'd.«

H&L: *»There might you see one sigh, another rage;*
And some, (their violent passions to assuage)«

Anlage 16

»DIDO« BEI »SHAKESPEARE«

Auszüge aus Texten Shakespeare's mit Bezügen zur Figur ***Dido*:**

»**KÖNIG JOHANN**« (Frühfassung, Akt 1, Szene 10)**:**
*»Let **Dido** sigh, and say she weeps again to hear the wrack of Troy«*

»**HEINRICH VI./2**« (Akt 3, Szene 2)**:**
*»When he to madding **Dido** did unfold*
His Fathers Acts, commenc'd in burning Troy.

»**ANTONIUS UND CLEOPATRA**« (Akt 4, Szene 14)**:**
*»**Dido**, and her Aeneas shall want Troopes,*
And all the haunt be ours. Come Eros, Eros.«

»**HAMLET**« (Akt 2, Szene 2)**:**
»to Dido, and thereabout of it especially, where he speaks
of Priamsslaughter. If it liue in your memory, begin at
(…)
*t'was Aeneas talke to **Dido**, & there about of it especially when he*
speakes of Priams slaughter, if it liue in your memory begin at«

»**KAUFMANN VON VENEDIG**« (Akt 5, Szene 1)**:**
*»Stood **Dido** with a Willow in her hand*
Vpon the wilde sea bankes, and waft her Loue
*To come againe to **Carthage**.«*

»**ROMEO UND JULIA**« (Akt 2, Szene 4)**:**
*wench, marrie she had a better Loue to berime her***: *Dido***
a dowdie, Cleopatra a Gipsie, Hellen and Hero, hildin(gs

»**TITUS ANDRONICUS**« (Akt 2, Szene 3)**:**
*»The wandring Prince and **Dido** once enioy'd,*
When with a happy storme they were surpris'd,

»**DER STURM**« (Akt 2, Szene 1)**:**
»Adri. Tunis was neuer grac'd before with such a Paragon to their Queene.
*Gon. Not since widdow **Dido's** time.*
*Ant. Widow? A pox o'that***: *how came that Widdow in? Widdow **Dido**!*
(…)
*Adri. Widdow **Dido** said you? You make me study of that***:**
(…)
*Seb. Bate (I beseech you) widdow **Dido**.*

*Ant. O Widdow **Dido**? I, Widdow **Dido**.*
(…)
And by that fire which burn'd the Carthage Queene

»**Der Widerspenstigen Zähmung**« (Akt 1, Szene 1)**:**
That art to me as secret and as deere
*As Anna to the **Queene of Carthage** was***:**

»**Ein Mittsommernachtstraum**« (Akt 1, Szene 1)**:**
»By the simplicity of Venus' doves,
By that which knitteth souls and prospers loves,
*And by that fire which burn'd the **Carthage queen**,*
speakes of Priams slaughter, if it liue in your memory begin at«

Anlage 17

Jonsons Epigramm CXV

»On the Townes Honest Man"

[**Z**eilennummern 1-34 hinzugefügt]

Hier wird ein lebender Theaterdichter seiner Zeit beschrieben, den keiner kennt...

Z01• von dem man sich fragt, wer er ist ,
You wonder who this is!
Z01/2• und warum er [Jonson] nicht offen über ihn spricht,
And why I name Him not, aloud
Z02• der so berühmt und gepriesen
*that boasts so good a fame***:**
Z03• der so viele Namen trägt (!!)
Naming so many, too!
Z03• der aber nur ein „Einzelner" ist [und nicht eine Mehrzahl]
*But, this is **one**,*
Z04• der darunter leidet, dass er namenlos ist
Suffers no name,
Z04• und der nur „be[um]schrieben" werden kann
*(Suffers)…but a description***:**
Z05• der eine ehrenhafte Person darstelle
Beeing no vitious person,
Z05• an dessen Stelle jedoch ein anderer in London agiert

but the vice[2] *about the towne*

Z06• und dessen Wert allzu bekannt ist.

and knowne too, at the price.

Z07• eine diffizile „Sache“ [ein raffiniertes Wesen]

A subtle thing [3], [im Gedicht wird die Person fast 20x mit „it“ bezeichnet]

Z07• dessen Zuneigungen man gewinne, «

That doth affections win

Z08• wenn man seine Theatergesellschaft schätze,

by speaking well o‘ the company‘ it’s in.

Z09• der mit starker Stimme, und unerschrocken spreche

talkes loud, and baudy[4]*,*

Z10/11• der Neuigkeiten, und Aufsehendes sammele, der in

has a gather’d deale of newes, and noyse ,

Z11• Cambridge studierte, Examen übersprang, indem man ein Auge zudrückte

can come from Tripoly[5]*, leape stooles*[6]*, and winke*[7]

Z12•der alles tut, was der Freiheit des „Geistes“ geschuldet ist

Doe all, that longs[8] *to the anarchy of drinke*[9]*,*

Z13•der Lieder und Tänze schreiben kann

Except the duell: Can sing songs, and catches

Z14•der jedem seine Dosis »Entzücken« gibt

*Give everyone his dose of mirth***:** *And watches*

Z15• der bemerkt, welcher [Dichter?]Name dem Zuhörer nicht geläufig,

whose name’s unwelcome to the present eare,

Z16•und diesen aufgreift, wenn er nicht anwesend,

him ***it*** *layes on; - if he be not there .*

Z17•und der über ihn Geschichten erzählt, die ihn selbst (aus)machen/betreffen.

tell’s of him, all the tales, itselfe then makes ;

Z18• Wer aber riskiert, dessen Identität zu hinterfragen,

but, if ***it*** *shall be question’d, undertakes*

Z19• dem wird sie vollständig verweigert

it *will deny all*

Z19• und er wird zugleich beschwören .

2 »**Vice**« ,1597 **SOED** one who acts in the place of another, substitute or deputy
3»Thing«, (Old English), a meeting, assembly
4 »**Baud**«, (bold, gay), **SOED:** differs in sense from ba**w**d (bad, dirtie)
5 a)»**Tripoli**«, b)»***Tripos***», Wortspiel? (a)Tripolis Karthago Dido? b) 3beiniges (“*stooles*”) mündliches Examen der Universität Cambridge
6 »**leape stooles**« Marlowe übersprang diese Examen!
7 »**winke**« , zwinkern, hier**:** ein Auge zudrücken.
8 »**long**« (**ME**) owing to..., attributable to..., (**SOED:**Now Archaic.-In dialect use)
9 »**drinke**«, **SOED:** fig., to take into the mind, to contemplate ,1592

and forsweare it too:
Z20• dass er das nicht aus Angst tue -
*Not that **it** feares*
Z20• er wolle aber mit so einem nichts zu tun haben
but will not have to doo with such a one
Z21• und hierin halte er Wort, (sei er beständig)–
*And therin keeps **it**'s word*
Z22•er wolle seine (Namens)Schwester [Shakspere] entblösst sehen, …….
*'**T** will see **it**'s sister naked, ere a sword*
Z23• bei jeder Mahlzeit , bei der er speise,
*At every meale, where **it** doth dine, or sup*
Z24• dessen Kleider rasch entledige, ohne(?) aufzustehen
*The cloth's no sooner gone, but **it** gets up*
Z25• und, indem er seine Äußeres verwandele
*and, shifting of **it**'s faces*
Z26•mit seinen Stücken mehr Rollen darstelle
doth play more parts, …..with his dore[10]
Z26• als das die Italiener je vermocht hätten
than th' Italian could doe,.
Z27• der alte Untaten/Sünden aufführe,
acts old Iniquitie,
Z28•die in seinen Mimen die Entsprechung seines Geistes erkennen lässt
and in the fit of miming, gets th' opinion of a wit.
Z29•der Menschen in Bildern prägt
executes man in pictures .
Z30• der wegen Mangels an Freundschaften/Kontakten
by defect, from friendship,
Z30• seinen eigenen Ruhm erschaffen muss [11]
*is **it**'s owne fames architect.*
Z31• ein „Konstrukteur" in Sachen „Vortäuschung /Verdrehung" jeglicher *Art,*
an inginer in slanders, of all fashions
Z32•dessen scheinbares Lob, zugleich Anklagen sind
that seeming prayses, are, yet accusations.
Z33•der also in solcher Weise charakterisiert:
*Describ'd, **it**'s thus*:

10 *dore* «SOED *(auch dorre)* mockery, making games , 1552
11 Der stolze Dichter hat unter dem jeweiligen Pseudonym, unter dem er schrieb, seinen Werken mit anderen Pseudonymen in extenso Widmungen, Würdigungen, Gedichte, Lobeshymnen in einem Ausmass zugeeignet, das nur erträglich bleibt, wenn man versteht, dass er in seiner Isolation ahnte, dass die meisten seiner Werke der Vergessenheit anheimfallen würden.

Z34•Wie müsste man (der Leser) ihn danach bezeichnen/definieren ?
*Defin'd would you **it** have?*
Z34•Londons ehrenwerter Mann, sein „umherziehender Spitzbube"
Then, The Townes honest Man's her erran'st knave

14 Register

Nur in der E-book Version

Auf ein Personen- und Werkverzeichnis wurde im Rahmen der Weiterentwicklung dieses Textes in der 2.Auflage aus Kostengründen und auf Grund folgender Argumentation verzichtet: Der Interessierte sollte auf die um ein Drittel kostengünstigere E-Book Variante dieses Buches zurückgreifen, die mit einem entsprechenden E-book Reader nicht nur ein differenzierteres Such-System ermöglicht sondern auch den direkten Online-Zugang aller verwendeten Text-Referenzen ermöglicht.- .

15 Verwendete Literatur (erste Auflage)

Originalartikel
Robert Adger, On the Date of “King John", Law Studies in Philology 1957
Christopher Baker, Reviewed work: Marlowe's Counterfeit Profession: Ovid, Spenser, Counter-Nationhood. by Patrick Cheney,Sixteenth Century Journal, 1999
Bartenschlager, K. und Hans Walter Gabler: Die zwei Fassungen von Shakespeares King Lear. Zum neuen Verhältnis von Textkritik und Literaturkritik, Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft West 1988.
Paul Bertram and Frank Cossa, 'Willm¯ Shakespeare 1609': The Flower Portrait Revisited Shakespeare Quarterly, 1986
J. R. Brink,The Composition Date of Sir John Davies'„Nosce Teipsum",The Huntington Library Quarterly, 1973
C. F. Tucker Brooke, The Authorship of the Second and Third Parts of King Henry VI. (Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences). New Haven: Yale University Press. 1912.
C. F. Tucker Brooke Shakespeare's,Moiety of the Stratford Tithes, Modern Language Notes, 1925
E. C Brown, Shakespeare's anxious epistemology: Love's Labor's Lost and Marlowe's Doctor Faustus. Texas Studies in Literature and Language, 2003 |
John Russell Brown, Marlowe and the Actors, The Tulane Drama Review, 1964
G. Bullough, Reviewed work: The Works and Life of Christopher Marlowe: Poems, L. C. Martin; The Modern Language Review, 1932
Douglas Bush, Reviewed work: Marlowe's Poems. by L. C. Martin, Modern Language Notes,1933
Fredson Bowers The Complete Works of Christopher Marlowe, The Review of English Studies, 1974
Marion Campbell, “Desunt Nonnulla": The Construction of Marlowe's Hero and Leander as an Unfinished Poem, ELH, 1984
Robert L. Carringer, Collaboration and Concepts of Authorship, PMLA, 2001
E. K. Chambers, William Shakespeare: A Study of Facts and Problems Modern Philology, 1932
Douglas Cole, Reviewed work: Marlowe: A Critical Study,by J. B. Steane, Modern Philology, 1965
Albert S. Cook, Marlowe, Doctor Faustus, Modern Language Notes, 1909
John D. Cox, Devils and Power in Marlowe and Shakespeare,The Yearbook of English Studies, 1993
L. Danson, Continuity and Character in Shakespeare and Marlowe, Studies in English Literature, 1986
R. W. Dent, Marlowe, Spenser, Donne, Shakespeare and Joseph Wybarne, Renaissance Quarterly, 1969
Richard Dutton, Shakespeare and Marlowe: Censorship and Construction,The Yearbook of English Studies, 1993
Peter Farey,The Batillus, the Player, and the Upstart Crow The Marlowe Research Journal - 2009
L. und A. Feasey,Nashe's The Unfortunate Traveler: Some Marlovian Echos,English,1948
Donald W. Foster, Master W. H., R. I. P., PMLA,1987)
Arthur Freeman, Marlowe, Kyd, and the Dutch Church Libel, English Literary Renaissance 1973
Harold De W. Fuller, The Sources of Titus Andronicus, PMLA, (1901)
Christopher Gamble, The French Connection: New Leads on Monsieur Le Doux. The Marlowe Society Research Journal - 2009
Roma Gill and Robert Krüger, The early editions of Marlowe's Elegies and Davies's Epigrams: Sequence and Authority, The Library 1971
Roma Gill, Marlowe, Lucan, and Sulpitius, Marlowe, Lucan, and Sulpitius,The Review of English Studies 1973
Roma Gill, Reviewed work: The Poems of Christopher Marlowe by Millar Maclure; Christopher Marlowe, The Review of English Studies, 1970
Henry David Gray, Did Shakespeare Write a Tragedy of “Dido"?, The Modern Language Review, 1920
Austin K. Gray, The Secret of Love's Labour's Lost, PMLA, 1924
Andrew Gurr, A Jibe at Shakespeare in1606, N&Q,2002
H. Hammerschmidt-Hummel: William Shakespeare: The Phoenix and the Turtle. Notate zur Entstehung des Werks und zur Entschlüsselung seiner Figuren als historische Persönlichkeiten. ” Anglistik. Mittei-

lungen des Deutschen Anglistenverbandes,September 2003
Jonathan Hart, Narratorial Strategies in The Rape of Lucrece, Studies in English Literature, 1500-1900, 1992
J. H. Ingram, A New View of Marlowe, Universal Review, 1889 Eugenie de Kalb, Robert Poley's Movements as a Messenger at Court, Review of English Studies, 1933
H. Isaac, Die Sonett-Periode in Shakespeares Leben, Jb. Deutsche Shakespeare-Gesellschaft 1884
A. E. M. Kirkwood, Richard Field, printer 1589-1624 The Libray,1931
Peter E. Knox, Reviewed work,Ovid: Metamorphoses XIII-XV by Ovid; D. E. Hill,The Journal of Roman Studies, 2002
Ernest P. Kuhl, The Authorship of the Taming of the Shrew, PMLA, 1925
Harry Levin, Marlowe Today, The Tulane Drama Review,1964
Gregory Maranon, Antonio Perez:, Spanish Traitor (Hollis & Carter, 1954)
Daphne du Maurier, Golden Lads: a Study of Anhony Bacon, Francis and their Friends (London, 1975)
David Mateer, New Sightings of Christopher Marlowe in London, Early Theatre (2008)
L. C. Martin, Lucan--Marlowe--? ChapmanLucan--Marlowe--? Chapman, The Review of English Studies, 1948
Thomas Merriam,Tamburlaine Stalks in "Henry VI", Computers and the Humanities, 1996
Thomas Merriam, Edward III, Literary and Linguistic Computing 2000
Hale Moore, Gabriel Harvey's References to Marlowe, Studies in Philology, 1926
E. Mory, Marlowes Jude von Malta und Shakespeare's Kaufmann von Venedig, Basel 1897
Brian Morris: Irving Ribner Reviewed work: Christopher Marlowe,The Yearbook of English Studies, 1971
Harry Morris, Marlowe's Poetry, The Tulane Drama Review, 1964
Hale Moore, Gabriel Harvey's References to Marlowe, Studies in Philology, 1926
Ph. Sheavyn, The library. Writers and the publishing Trade ca 1600-The Library, 1906
G. C. Moore Smith,Marlowe at Cambridge, Modern Language Review, 1909
J. M. Nosworthy, Marlowe's Ovid and Davies's Epigrams--A Postscript,The Review of English Studies, 1964
J. M. Nosworthy, "The Publication of Marlowe's Elegies and Davies' Epigrams, "Review of English Studies, N. S., IV 1953
Charlton Ogburn jr.: The mysterious William Shakespeare the myth and the reality. 2. Auflage. EPM, McLean 1992,
E. H. C. Oliphant, Problems of Authorship in Elizabethan Dramatic Literature, Modern Philology, 1911
Robert Ornstein, Marlowe and God: The Tragic Theology of Dr.Faustus, Marlowe and God: The Tragic Theology of Dr.Faustus, PMLA, 1968
G. Dyfnallt Owen, Report on the Manuscripts of the Most Honourable The Marquess of Downshire formerly preserved at Easthampstead Park, Berkshire. Vol. V: Papers of William Trumbull the elder, September 1614-August 1616. Hist. Manuscripts Comm. 75. London: Her Majesty's Stationery Office. 1988.
T. M. Parrott, Marlowe, Beaumont, and Julius Caesar, Modern Language Notes, 1992
Clyde Pharr, Ovid for Caesar, The Classical Journal, 1925
Daryl Pinksen, Was Robert Greene's "Upstart Crow" the actor Edward Alleyn?, The Marlowe Society, Research Journal – 2009
ocelyn Powell, Marlowe's Spectacle,The Tulane Drama Review, 1964
Diana Price, Reconsidering Shakespeare's Monument, The Review of English Studies, 1997
Irving Ribner, The Tudor History Play: An Essay in Definition,PMLA, 1954
Irving Ribner, Marlowe and Machiavelli, Comparative Literature, 1954
Irving Ribner, Marlowe and Shakespeare,Shakespeare Quarterly, 1964
Irving Ribner, Marlowe and the Critics, The Tulane Drama Review, 1964
Irving Ribner, Marlowe and Shakespeare, Shakespeare Quarterly, 1964
Irving Ribner, Marlowe and the Critics The Tulane Drama Review, 1964
John M. Robertson, The Authorship of "Titus Andronicus", The Modern Language Review, 1906
Edward Rose,Shakespeare as an adapter, Macmillan's Magazine, 1878,
Kenneth T. Rowe, Elizabethan Morality and the Folio Revisions of Sidney's "Arcadia"

,Modern Philology, 1939),
Sams, Eric. Shakespeare's Edward III: An Early Play Restored to the Canon (Yale UP, 1996)
Erich Segal, Hero and Leander: Góngora and Marlowe, Comparative Literature, 1963
Erika Schuster, Horst Oppel, Die Bankett-Szene in Marlowes Tamburlaine, Anglia,77,1959
Mary E. Smith, Marlowe and Italian Dido Drama, Italica, 1976
Robert M. Smith,Why a First Folio Shakespeare Remained in England. The Review of English Studies 1939
Leslie Spence,Tamburlaine and Marlowe, PMLA, 1927,
Brian Striar, Reviewed work(s): Marlowe's Counterfeit Profession: Ovid, Spenser, Counternationhood by Patrick Cheney, Renaissance Quarterly,1999
Claude J. Summers, Reviewed work: Marlowe's Counterfeit Profession: Ovid, Spenser, Counter-Nationhood by Patrick Cheney. Modern Philology, 2001
A. C. Swinburne, Christopher Marlowe in Relation to Greene, Peele and Lodge, Fortnightly Review,1916
H Ulrici,Christopher Marlowe und Shakespeare's Verhältnis zu ihm. Jb. Deutsche Shakespeare-Gesellschaft 1865
T. R. Waldo and T. W. Herbert, Musical Terms in The Taming of the Shrew: Evidence of Single Authorship, Shakespeare Quarterly, 1959
W. B. C. Watkins, The Plagiarist: Spenser or Marlowe? ELH, 1944
C. William P. Walsh,Sexual Discovery and Renaissance Morality in Marlowe's "Hero and Leander"Sexual Discovery and Renaissance Morality in Marlowe's "Hero and Leander", Studies in English Literature, 1972
B. Williams, Mendenhall's Studies of Word-Length Distribution in the Works of Shakespeare and Bacon, Biometrika, 1975
M. M. Wills, Marlowe's Role in Borrowed Lines, PMLA,1937
F. A. Yates, Hariot and the School of Night, TLS 1936

Bücher

G P V Akrigg, Shakespeare and the Earl of Southampton, Cambridge, Harvard University Press, 1968
John Edwin Bakeless,The Tragicall History of Christopher Marlowe,. (Greenwood Press, 1970).
Roberta Ballantine, Marlowe Up Close: An Unconventional Biography with A Scrapbook of His Ciphers, Published: Xlibris Corporation 2007
James Phinney Baxter The Greatest of Literary Problems: The Authorship of the Shakespeare Works; An Exposition of All Points at Issue, from Their Inception to the Present, von Kessinger Publishing Company Oktober 2007
Matthew Black, M. A. Shader, Shakespeare's Seventeenth-Century Editors, 1632-1685 Periodicals Service Co 1937,
Harold Bloom Christopher Marlowe,. (Chelsea House, 2000).
Samuel L. Blumenfeld, The Marlowe-Shakespeare Connection 2008
C. F. Tucker Brooke,The Life of Marlowe, and the Tragedy of Dido, Queen of Carthage, Methuen, London 1930.
John Hill Burton und William Spalding A Letter on Shakespeare's Authorship of the Two Noble Kinsmen and on the Characteristics of Shakespeare's Style and the Secret of His Supremacy, von KessingerPublishing 2007
Edward K. Chambers, William Shakespeare: A study of facts and problems. Oxford 1930
Patrick Cheney. The Cambridge Companion to Christopher Marlowe, (Cambridge Univ Press, 2004).
Douglas Cole,Christopher Marlowe and the Renaissance of Tragedy,. (Greenwood Press, 1995).
Jane Cox, Shakespeare's Will and Signatures,ed. David Thomas London 1985
Tim Cribb, Bloomsbury and British Theatre: The Marlowe Story,: Salt Publishing Sept 2007.
Robert Detobel, Wie aus William Shaxsper William Shakespeare wurde, Laugwitz 2005
J. A. Downie and J. T. Parnell. Constructing Christopher Marlowe, (Cambridge Univ Press, 2000).
Mark Eccles, Christopher Marlowe in London, Octagon 1967
Alison Findley, Illegitimate power: Bastards in Renaissance Drama,Manchester University Press 1994

R. A. Foakes, R. T. Rickert, Henslowe's DiaryCambridge, University Press,2nd Edn:,2002.
Kenneth Friedenreich, Christopher Marlowe: An Annotated Bibliography of Criticism Since 1950,. (Scarecrow Press, 1979).
Don Foster, Author Unknown: Tales of a Literary Detective, Holt Paperbacks,2001
H. N. Gibson, The Shakespeare Claimants, New York 1992
Granville George Greenwood, The Shakspere Problem restated London 1908
Granville George Greenwood, Is there a Shakespeare Problem? London 1916
Granville George Greenwood,Shakespeare's Law, London 1920
George Greenwood, Ben Jonson and Shakespeare, Cecil Palmer, London: 1921
W. W. Greg, Henslowe's DiaryA. H. Bullen, London 1904, 1908.
W. W. Greg: The Shakespeare First Folio. Oxford at the Clarendon Press,1955
H. W. Grüninger, Brecht und Marlowe, Comparative Literature, 1969)
Andrew Gurr,The Shakespearean Stage, 1574-1642Cambridge UP 1970, 1973, 1992.
Paul E. J. Hammer The Polarisation of Elizabethan Politics. The Political Career of Robert Devereux,1999
Calvin Hoffman,The Murder of the Man who was Shakespeare, 1955
Nathaniel Holmes,The Authorship of Shakespeare von Kessinger Pub Co 2006
Nathaniel Holmes,Authorship of Shakespeare von Ams Press Inc 1977)
Park Honan, Christopher Marlowe: Poet & Spy, 2005.
Lisa Hopkins, Christopher Marlowe: A Literary Life (Palgrave Macmillan, 2000).
J. Leslie Hotson,The Death of Christopher Marlowe,. (Nonesuch Press, 1925).
Thomas Kay, The Story of the Grafton Portrait of William Shakespeare, Fitzroy and Harris, Grafton Regis, 1914
Roy Kendall, Christopher Marlowe and Richard Baines: Journeys Through the Elizabethan Underworld, Fairleigh Dickinson University Press, 2004.
Constance Brown Kuriyama. Christopher Marlowe: A Renaissance Life, (Cornell Univ Press, 2002).
Constance Brown Kuriyama,Hammer or Anvil: Psychological Patterns in Christopher Marlowe's Plays,. (Rutgers Univ Press, 1980).
Andrew Lang, Bacon and the great Unknown,London,1912
Clifford Leech, Christopher Marlowe: Poet for the Stage,. (1986).
Sidney Lee,A Life of William Shakespeare, London 1896 (1916)
J. G. Lewis,Christopher Marlowe: Outlines of His Life and Works,. (W. W. Gibbings & W. E. Goulden, 1891).
R. A. Logan, Shakespeare's Marlowe, The influence of Christopher Marlowe on Shakespeare's Artistry, Ashgate Publ. 2007
Herbert Lom, Enter a Spy: The Double Life of Christopher Marlowe,. (Merlin Press, 1978).
Gregory Maranon, Antonio Perez:, Spanish Traitor (Hollis & Carter, 1954)
Daphne du Maurier, Golden Lads: a Study of Anhony Bacon, Francis and their Friends (London, 1975)
James G. McManaway Authorship of Shakespeare, Folger Books, 1974)
Scott McMillin, Sally-Beth Maclean, The Queen's Men and Their Plays,Cambridge UP 1998, 2006.
Scott McMillinThe Elisabethan Theatreand The Book of Sir Thomas More 1987
Millar Maclure, Christopher Marlowe: The Collected Critical Heritage,. (Routledge, 1995).
T Merriam Edward III Literary and Linguistic Computing 2000
John Michell, Who Wrote Shakespeare? Thames & Hudson Ltd. 1996, 1999.
Andrew Murphy, Shakespeare in Print: A History and Chronology of Shakespeare Publishing, Cambridge University Press; Wiederauflage 2007
John Nicholl, Who wrote Shekespeare,Thames and Hudson,1996
Charles Nicholl. The Reckoning: The Murder of Christopher Marlowe, Univ of Chicago 1995
Charles Norman,. Christopher Marlowe: The Muse's Darling. Indianapolis: 1946
A. D. Nuttall., The Alternative Trinity: Gnostic Heresy in Marlowe, Milton, and Blake, (Oxford Univ Press, 1998).
J. D. Parsons, Boycotted Shakespeare,London 1920
William Pierce, John Penry,His Life,Times and writings. Hodder and Stoughton London. 1923

Daryl Pinksen, Marlowe's Ghost. iUniverse 2008
Diana Price, Shakespeare's Unorthodox Biography, Greenwood Press 2001
Roger Sales, Christopher Marlowe,. (St. Martin's Press, 1991).
Samuel Schoenbaum: William Shakespeare: A Compact Documentary Life. Oxford: Clarendon Press. 1987
St. Simkin. Marlowe: The Plays,. (Palgrave, 2001).
D. K. Simonton, Origins of Genius, Darwinian Perspectives on Creativity, Oxford University Press 1999
M. H. Spielmann,'The Grafton and 'Sanders' Portraits of Shakespeare', The Connoisseur, XXIII, 1909,
William Tydeman & Vivien Thomas. Christopher Marlowe: The Plays and Their Sources, (Routledge, 1994).
F. B. Tromly,Playing With Desire: Christopher Marlowe and the Art of Tantalization,. (Univ of Toronto Press, 1998
G. Ungerer, A Spaniard in Elizabethan England: the Correspondence of Antonio Perez's Exile -2 Vols (Tamesis Books, 1974) 9 Ibid -Vol II, p. 388. 10 Ibid -Vol II, p. 241.
W. Urry, Christopher Marlowe and Canterbury, Faber and Faber 1988.
A. W. Verity,Marlowe's Influence on Shakespeare,. (1886).
George Willem Vreede, Lettres et Negociations de Paul Choart, Seigneur de Buzenval, et de Francois d'Aerssen 1598-1599 (Leiden, 1846)
F. W. Wadsworth Poacher from Stratford: Partial Account of the Controversy Over the Authorship of Shakespeare's Plays Reprint S.) Univ. California Press. 1969)
Judith Weill, Christopher Marlowe: Merlin's Prophet, (Cambridge Univ Press, 1977).
Ian Wilson, Shakespeare,The Evidence, London 1993
F. P. Wilson, Marlowe and the Early Shakespeare,. (Clarendon Press, 1953).
Richard Wilson, Christopher Marlowe,. (Longman, 1999).
W. B. Whall. Shakespeare's See Terms explained, London 1910
A. D. Wraight, Virginia F. Stern, In Search of Christopher Marlowe,Simon & Pierre Pub Co Ltd, 1995
A. D. Wraight, Shakespeare New Evidence, Adam Hart LTD. London 1996
A. D. Wraight, The Story That the Sonnets Tell, Adam Hart Publishers 1995